الجمهورية العربية السورية

جامعة دمشق

كلية الآداب والعلوم الإنسانية

قسم الآثار



تمثيل الحيوانات في الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية خلال عصر البرونز الوسيط (2000–1600 ق.م)

رسالة أعدت لنيل درجة الماجستير في آثار الشرق القديم وعصور ما قبل التاريخ

إعداد الطالبة

دينا بسام كلاس

إشراف

د. مي الحايك

مدرسة في قسم الآثار جامعة دمشق

إشراف مشارك

د. ميشيل المقدسي

باحث في المديرية العامة للآثار والمتاحف

دمشق 2015

إلى الذي ملأ حياته كداً وتعباً ليشق لنا طريق المستقبل...

أبي

إلى التي أفنت عمرها ونشرته وروداً على طريق عمري...

أمي

إلى الذين إذا صمتوا ولم يتكلموا لا تنقطع قلوبهم عن الإصغاء لصوت قلبي...

إخوتي

إلى الذين أجرؤ أمامهم أن أكون على حقيقتي...

أصدقائي

أضع بين أيديكم هذا الجهد المتواضع

شكر وتقدير

انطلاقا من العرفان بالجميل، فإنه يسرني أن أتقدم بالشكر والامتنان إلى أستاذي ومشرفي الدكتورة مي الحايك التي لم تتوانَ عن مد يد المساعدة ولم تبخل عليَّ بالوقت والجهد والتوجيه المستمر، وإلى أستاذي ومشرفي الدكتور ميشيل المقدسي الذي أمدني من منابع علمه بالكثير، والذي منحني النصح والاهتمام وكل ما من شأنه تعزيز مكانة البحث العلمية، فلهما كل الشكر. وأتقدم كذلك بجزيل الشكر إلى الأستاذ الدكتور فيصل عبدالله الذي كان له كل الفضل على هذا البحث، كما أتقدم بالشكر إلى الأستاذ محمد خالد حمودة لقيامه بالتدقيق اللغوي للبحث، وإلى رؤسائي وزملائي في المديرية العامة للآثار والمتاحف الذين لم يبخلوا عليَّ بالنصح والتشجيع. وفي النهاية يسرني أن أتقدم بجزيل الشكر إلى كل من آزرني ومدَّ لي يد العون لإنجاز هذا البحث.

فهرس المحتويات

الفصل الأول: الإطار الجغرافي والتاريخي

الفصل الثاني: الأعمال الفنية النقشية والجدارية

الفصل الثالث: تمثيل الحيوانات المدجنة

الفصل الرابع: تمثيل الحيوانات غير المدجنة

الفصل الخامس: تمثيل الطيور والأسماك

المقدمة...

منذ البدء، وُجد الإنسان بمواجهة الطبيعة بظروفها القاسية من صواعق وأمطار وسيول وحيوانات ضارية متوحشة. ودفعه خوفه منها، وتقديسه لمظاهرها، وحيواناتها، ومحاولته البقاء على قيد الحياة للجوء إلى الفن. فقام برسم أنواع حيوانية عدة على جدران الكهوف التي سكنها، كان أبرزها حيوان البيزون في كهوف لاسكو والتاميرا. ورسم بجانبها أدوات الصيد التي استعملها بحينه، إضافة لأناس تواجدوا معها، مما دفع بعض الباحثين إلى تفسيرها على أنها نوع من السحر لإخضاع الحيوان بموجبها، على اعتبار أن الرسم وسيلة سحرية للحصول على الغذاء. ومع انتقال الإنسان إلى العصر الحجري الحديث، وبداية عملية التدجين، استمر برسم الحيوانات، وصنع دمى طينية بأشكال حيوانات عدة، وربما كان ذلك نوعاً من أنواع العدّ والحساب، أو كتعاويذ لتكثير أعداد القطعان. وأصبح الإنسان في العصر النحاسي يرسم الحيوانات على الأواني الفخارية، وعلى جدران البيوت، وينحت تماثيل بأشكال حيوانات كثيرة، كما بدأ ينقشها في مشاهد الأختام المسطحة، والتي جُعل بعضها بأشكال حيوانات معينة. ثم قام في عصر البرونز القديم بنقشها ضمن مشاهد أكثر تطوراً على الأختام والأنصاب واللوحات النذرية، ناهيك عن ظهورها في أنواع الفنون الأخرى، بحيث جعلها تترافق مع الأرباب والبشر، بعد أن أُعطيت معاني ودلالات أكثر رمزية وعمقاً.

وفي عصر البرونز الوسيط، الذي يؤرخ على أعتاب النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد /2000-1600ق.م/، والذي يتميز باعتدال المناخ وثباته، وانتشار الأموريين الذين قاموا بتأسيس سلالات حاكمة في عدة مدن سورية ورافدية، رافقتها نهضة معمارية من إعادة بناء المواقع أو توسيعها، بالإضافة إلى ظهور مفهوم جديد للتنظيم المعماري، حيث تم الانتقال من المسقط الدائري للمدن إلى المسقط شبه المنتظم، باستثناء بضعة مواقع حافظت على مسقطها الدائري مثل موقع ماري. وسادت بين تلك الممالك علاقات تقلبت بين التحالفات والاتفاقيات السياسية، وبين الخلافات والحروب. كما ازدهرت التجارة مع مناطق بعيدة المدى، وحصل احتكاك ثقافي انعكست آثاره في الفنون التي ازدهرت بدورها، وتعددت أنواعها، لتضم الأختام الأسطوانية والأنصاب الحجرية والأحواض الطقسية والقوالب الطينية والتطعيمات العاجية والصناعات المعدنية والرسوم الجدارية وغيرها، والتي تميزت بكونها تحمل مشاهداً تتضمن تمثيلات حيوانية طبيعية وخيالية.

إشكالية البحث:

ارتبط الحيوان منذ أقدم العصور بمظاهر القوة والألوهية، ولكن بالانتقال من عصر إلى آخر، يُلاحظ تغير العلاقة التي ربطت الإنسان بالحيوان، وذلك تبعاً للتطورات الثقافية والمعارف التقنية الجديدة، وتغير أسلوب الحياة، بالإضافة إلى تغير تشريعات السلطة الحاكمة والطقوس الدينية، والتي أدت بدورها إلى حدوث تغيير في طريقة تعبير الإنسان عن الحيوان ضمن فنونه المختلفة، نظراً لارتباط الفن بالمشهد الطبيعي الاجتماعي والاقتصادي. وقد تميز عصر البرونز الوسيط بالعديد من التطورات التي طالت عدة أصعدة، والتي لابدّ أثرت في علاقة الإنسان بالحيوان، وانعكست على الأرجح في الفن، حيث تتميز فنون ذلك العصر بكونها تضم في معظمها تمثيلات حيوانية، الأمر الذي يطرح التساؤلات التالية:

– هل ازداد اهتمام إنسان عصر البرونز الوسيط بالحيوان؟، وهل قام بتمثيل الحيوانات في مشاهد جميع أنواع الأعمال الفنية أم اقتصر تمثيلها على أعمال فنية محددة؟، وهل كان يقتصر ظهورها على مشاهد وموضوعات محددة، بحيث ارتبطت أنواع حيوانية محددة بمشاهد معينة؟.

– هل قام الإنسان بتمثيل جميع الأنواع الحيوانية التي كانت متواجدة في الطبيعة السورية في مشاهد الأعمال الفنية، أم انحصر اهتمامه بأنواع معينة؟. وهل انتقى الأنواع الحيوانية الممثلة بشكل عشوائي، أم كان انتقاؤه لها مبنياً على أسباب ودوافع معينة؟، وهل لهذه الأسباب علاقة بمدى توفر هذه الأنواع في الطبيعة؟. وهل تجنب الإنسان تمثيل أنواع حيوانية معينة؟، وما الأسباب الكامنة خلف ذلك؟.

– هل قام الإنسان بتمثيل الأنواع الحيوانية المتواجدة ضمن نطاق بيئته فقط، أم تجاوزها ليُمثل حيوانات من بيئات خارجية؟، وما الذي دفعه إلى تمثيل وتصوير حيوانات غريبة عنه؟.

– هل صوّر الإنسان حيوانات مدجنة أم غير مدجنة؟، وهل قام بتمثيل كائنات من نسج خياله أم اكتفى بالحيوانات الطبيعية التي ألفها في أرض الواقع؟، وما هي الأجزاء التي تكونت منها أجساد تلك الكائنات الخيالية؟، وما هي وظيفتها والغاية من تمثيلها؟.

– هل قام الإنسان بتمثيل الأنواع الحيوانية ضمن نماذج أيقونوغرافية محددة؟، وهل تتصف هذه النماذج بالواقعية؟. وهل اهتم بتمثيل التفاصيل الجسدية الدقيقة لهذه الأنواع؟.

أهمية البحث وأهدافه:

تكمن أهمية البحث في دراسة ما تتضمنه مشاهد الأعمال الفنية التي أنتجتها أيدي الفنانين السوريين في عصر البرونز الوسيط، من موضوعات وعناصر حيوانية طبيعية وخيالية، وربطها مع الأنواع الحيوانية التي كانت موجودة آنذاك، ومع البقايا العظمية الحيوانية المكتشفة في المواقع الأثرية العائدة لذلك العصر، إلى جانب محاولة رصد ملامح وسمات التمثيلات الحيوانية آنذاك. وذلك بهدف الوصول إلى فهم أوسع لعقلية وعقيدة وعادات وممارسات إنسان ذلك العصر، انطلاقاً من مبدأ أن الفن سجلٌ لتجارب الشعوب المادية والنفسية، ولأفكارهم ومطامحهم أيضاً. كما تكمن أهمية البحث أيضاً في عدم وجود دراسات سابقة تتناول موضوع تمثيل الحيوانات في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر المهم، حيث نادراً ما نال هذا الموضوع اهتمام الباحثين، وإن حصل فقد تم التعاطي معه بشكل عرضي، أو كعنوان فرعي يقتصر على بعض الجوانب. بالإضافة إلى أن معظم الدراسات والأبحاث السابقة التي تتناول دراسة الأعمال الفنية اعتمدت على وصف مشاهد هذه الأعمال، وتحديد أساليبها، وتصنيف موضوعاتها، وتفسير مضامين ورموز مشاهدها باعتبارها كُلاً متكاملاً، دون التطرق إلى دراسة العناصر الحيوانية الممثلة ضمنها على وجه التحديد.

ويحاول هذا البحث أن يضع صورة شاملة عن الأنواع الحيوانية والكائنات المركبة التي تم تمثيلها في مشاهد مجموعة أعمال فنية متنوعة، وتحديد السمات والتفاصيل الشكلية، والوضعيات التي تميز بها كل نوع حيواني، إلى جانب تحديد أنواع المشاهد والمواضيع والأرباب التي اقترن بها كل منها. كما يهدف أيضاً إلى: تحديد الأنواع الحيوانية الأكثر تمثيلاً في مشاهد الأعمال الفنية، ومحاولة تبيان الأسباب الكامنة خلف ذلك، ورصد الاختلافات في التمثيلات الحيوانية بين أنواع الأعمال الفنية المختلفة. وبالتالي يسبر البحث أيضاً البيئة الطبيعية السورية، والأنواع الحيوانية التي كانت سائدة آنذاك، كما يدرُس الفن السوري، وأنواع الأعمال الفنية في ذلك العصر، وسماتها، والتأثيرات الفنية الخارجية. وهدف من خلال ذلك كله إلى محاولة رصد علاقة إنسان عصر البرونز الوسيط بالبيئة الحيوانية.

منهجية البحث:

يندرج البحث تحت بند الدراسات الأيقونوغرافية التي تتطلب اتباع المنهج الوصفي التحليلي المقارن، والذي سيُعتمد في هذا البحث عبر سبر ووصف وتحليل العناصر الحيوانية الممثلة في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية، والمقارنة بينها بهدف الوصول إلى النتائج. وقد انتُقيت هذه الأعمال الفنية بناءً على أهمية العمل ووضوح مشهده، واحتوائه على تمثيل حيواني واضح، ووضوح صورة العمل الفوتوغرافية أو الرسم التوضيحي لمشهده، كما أنها متنوعة المصادر (تنقيب، مجموعات متحفية، مصادرات،... الخ).

وقد اقتضت طبيعة البحث أن يكون في مقدمة، وخمسة فصول، ونتائج، وخاتمة، بحيث تشكل المقدمة مدخلاً إلى البحث، وتضم تمهيداً مع تفنيد إشكالية البحث، وأهداف ومنهجية الدراسة، وأبرز المراجع المعتمدة، والصعوبات التي اعترضت البحث. وتتبعها الفصول التي تختلف أحجامها تبعاً لاختلاف المعلومات التي تتناولها، وهو ما سنلحظه في الفصل الرابع الذي هو أكبر حجماً. وتحتوي جميع الفصول على هوامش متنوعة تضم ملاحظات تتعلق بالنص، وشرحاً وافياً للأسماء والمصطلحات والمواقع الأثرية عند ظهورها للمرة الأولى، حيث تتضمن معلومات تتناول الاسم القديم والحديث للموقع، وموقعه الجغرافي، واكتشافه وبداية الأعمال الأثرية فيه من مسوحات وتنقيبات وأسبار، والبعثة الأثرية العاملة فيه. وقد استُقيت هذه المعلومات من الحوليات الأثرية السورية، والموسوعة العربية، ومن تقارير التنقيب في المديرية العامة للآثار والمتاحف. ويجدر بالذكر أن عمليات التنقيب قد توقفت في سورية بسبب الأوضاع الأمنية منذ عام 2011م حتى تاريخه، باستثناء بعض المواقع في المناطق الآمنة (في دمشق القديمة والسويداء واللاذقية وطرطوس).

يبدأ البحث **بالفصل الأول** الذي يحدد الأطُر المكانية والزمنية للبحث، ويضم قسمين أساسيين. يتناول القسم الأول الإطار الجغرافي والبيئي الذي يشمل سورية بحدودها السياسية الحالية بالإضافة إلى لواء اسكندرون والجولان السوري. ويسبر هذا القسم موقع سورية الجغرافي وأصل تسميتها ومناطقها الجغرافية الطبيعية، ثم ينتقل لدراسة المناخ، ومن ثم يسبر الأنواع الحيوانية التي وجدت في سورية في عصر البرونز الوسيط، ويدرس علاقة هذه الأنواع مع الإنسان في إطار عملية التدجين. في حين يتناول القسم الثاني الإطار التاريخي للبحث، والذي هو عصر البرونز الوسيط، ويبدأ بتحديد امتداده الزمني بدقة والتسميات المصطلحة للدلالة عليه، وتقسيماته

الحضارية، ومن ثم ينتقل ليتناول طبيعة النظام السياسي السائد، ويدرس حدود ممالك المدن وعلاقاتها السياسية والتجارية. وذلك للإحاطة بالواقع الجغرافي والبيئي والتاريخي الذي كان سائداً آنذاك والذي لعب دوراً مهماً في الفن.

بينما يقدم **الفصل الثاني** عرضاً عن الفن في سورية في عصر البرونز الوسيط، ويذكر أنواع الأعمال الفنية النقشية والجدارية، ويسبر ميزاتها ويعرض أبرز أمثلتها. ويشمل مصطلح /الأعمال الفنية النقشية/ العديد من الأنواع التي لا تدخل ضمن نطاق البحث، والتي سيتم الاكتفاء بذكرها. وتجدر الإشارة إلى أن بعض الباحثين يتبعون نظماً وتقسيمات اصطلاحية لتمييز أساليب الأعمال الفنية ضمن هذا العصر، والتي سيتم ذكرها دون الأخذ بها تجنباً للفوضى أو احتمال الوقوع في الخطأ نتيجة اختلاف وجهات النظر واختلاف التقسيمات بين باحث وآخر، ولعدم وجود تقسيم موحد واضح متفق عليه.

ثم يتم الانتقال إلى دراسة التمثيلات الحيوانية في **الفصول الثالث والرابع والخامس**. حيث يتناول البحث فيها الأنواع الحيوانية الطبيعية الممثلة تباعاً، بعد أن قُسمَت إلى ثلاث فئات بالاعتماد على الحالة التدجينية للحيوان الطبيعي. فيما دُرست الكائنات المركبة كعناوين فرعية تندرج ضمن الأنواع الحيوانية الطبيعية التي تؤلف أجسادها. وبذلك يتناول **الفصل الثالث** الحيوانات المدجنة التي تضم الماشية يليها الخراف والماعز، ومن ثم الخيليات، وفي النهاية الكلب. بينما يتناول **الفصل الرابع** الحيوانات غير المدجنة والتي تضم الأسد يليه الظبائيات والأيليات، ثم الوعل والماعز البريّ، ومن ثم الأرنب البريّ، يتبعه القرد، فالزواحف، يليها العقارب وفي النهاية الحشرات. في حين يتناول **الفصل الخامس** الطيور والأسماك على التوالي، لكون كل منها يضم أنواعاً مدجنة وأخرى غير مدجنة.

ويعرض كل فصل من هذه الفصول الثلاثة، الأنواع الحيوانية الواقعة ضمن الفئة المعنية بالترتيب حيث تعرُض الفصول التمثيلات الفنية الخاصة بكل نوع حيواني مرتبةً تباعاً وفق المشاهد الذي يظهر ضمنها، والأشكال المرافقة والكائنات المركبة التي يشترك في تكوينها. ويتم دراسة سمات تمثيل الحيوان بشكل تفصيلي ودقيق عبر وصف مجموعة نقاط تتناول مكان ظهور الحيوان ضمن المشهد، والأشكال والعناصر المرافقة له، وطريقة نقشه، واتجاهه، وصفاته الشكلية، ووضعياته الجسدية. يلي ذلك تحليل حركته ومدى واقعية تمثيله، ومحاولة تفسير رموزه

وارتباطاته مع عناصر المشهد الأخرى من أشخاص وأرباب وحيوانات ورموز. وستُدرس العناصر الحيوانية الممثلة في مشاهد الأختام الأسطوانية عبر دراسة مشاهد طبعاتها، وليس المشاهد المنقوشة على الأختام بحد ذاتها، فيما ستُدرس الحيوانات الممثلة في المشاهد المنقوشة على القوالب الطينية بحد ذاتها وليس من خلال طبعاتها. وينتهي كل نوع حيواني بخلاصة توضح ميزات تمثيله في مشاهد الأعمال الفنية. ومن خلال تحليل ومقارنة ميزات تمثيل الأنواع الحيوانية المدرجة ضمن الفئات المدروسة، سيتم وضع خلاصة توضح ميزات تمثيل كل فئة من الفئات الثلاث المدروسة في نهاية كل فصل.

ويأتي في نهاية الفصول **التحليل والنتائج**، وهو القسم الذي يضم تحليلاً لجميع التمثيلات الحيوانية التي تحملها مشاهد الأعمال الفنية، وسمات تمثيل كل حيوان، مع القيام بمقارنة بينها بهدف الوصول إلى نتائج البحث. كما يضم مخططات بيانية توضح نسب وتكرار ظهور الحيوانات والفئات الحيوانية في مشاهد العينة المدروسة ونسبة تمثيل كل نوع حيواني ضمنها. تليه **الخاتمة** التي تورد لمحة مختصرة عن البحث.

وتُدرَج في نهاية البحث قائمة المصادر والمراجع العربية والأجنبية المستخدمة، وقائمة مصادر الأعمال الفنية المدروسة، يليها مجموعة ملاحق، هي عبارة عن: فهارس الجداول، والمخططات البيانية، والأشكال والصور، ثم ملحق الجداول الذي يضم ثلاثة جداول، الأول هو جدول الأعمال الفنية النقشية والجدارية المدروسة، والتي رُتبت وفق تسلسل رقمي. وهو يضم المعلومات الخاصة بكل عمل فني، والتي تتضمن: مصدر العمل، ومكانه الحالي، ورقمه المتحفي، ورقمه التنقيبي –الخاص بالبعثة العاملة في الموقع– إن وجد، والمادة التي صنع منها، وأبعاده وقياساته. كما يضم الجدول صورةً فوتوغرافية لمشهد العمل الفني، أو رسماً توضيحياً له. وإن أحجام الصور المدرجة لا تمثل الأحجام الحقيقية للأعمال الفنية، وبشكل خاص الأختام الأسطوانية، حيث تم تقليص وتكبير أحجامها لتتناسب مع المساحة المحدودة. والجدول الثاني هو جدول أنواع وأعداد التمثيلات الحيوانية التي تحملها مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية، والثالث يعرض ترافق الفئات الحيوانية مع بعضها البعض في مشاهد الأعمال الفنية المدروسة.

كما تضم الملاحق أيضاً ملحق الأشكال والصور، والذي يتضمن خارطتين: الأولى هي خارطة الجمهورية العربية السورية مُثبتٌ عليها أهم مواقع عصر البرونز الوسيط، والثانية توضح أهم مواقع منطقة "المشرق العربي

القديم وجواره" المذكورة في متن البحث، بالإضافة إلى صور الأعمال الفنية المدروسة ومشاهدها، وصور فوتوغرافية لحيوانات طبيعية. وفي النهاية ملحق الفهارس الذي يضم: فهرساً بالمواقع الأثرية، وفهرساً بأسماء الآلهة، وفهرساً بأسماء الأعلام التي وردت ضمن البحث مع ذكر صفحات ورودها.

ولإنجاز هذا البحث كان لابد من الاطلاع على الكثير من الأبحاث والمقالات العلمية التي لم تقدم جميعها ما يفيد. وإن ما تم إيراده في قائمة المصادر والمراجع في نهاية البحث هي فقط المراجع التي تم الاستفادة منها في العمل، وهي موزعة بين الكتب العربية والأجنبية والمقالات والدراسات. حيث استُقيت المعلومات الخاصة بالأعمال الفنية النقشية والجدارية من عدة مراجع، أبرزها: كتب ومقالات تتناول مجموعات الأختام الأسطوانية الشخصية والمجموعات المتحفية العالمية والمجموعات المكتشفة في موقع أثري معين، أبحاث ومقالات لعدة باحثين ومختصين في فن النقش والأختام، التقارير النهائية لنتائج البعثات التنقيبية.

واجهت العمل عدة صعوبات، أبرزها حجم البحث الضخم والناتج عن عدد الحيوانات الكبير والعدد الكبير للأعمال الفنية النقشية التي تعود إلى ذلك العصر، والمكتشفة في سورية، ولاسيما الأختام الأسطوانية بشكل خاص. إلى جانب ندرة الأبحاث والمراجع المختصة بهذا الموضوع، واقتصار توصيف الحيوان الممثل في مشاهد الأعمال الفنية في أغلبية المراجع بكلمة "حيوان" دون تحديد نوعه، أو قد يُحدد نوع الحيوان بشكل اعتباطي دون إيراد أدلة وإثباتات ومن دون تحليل منهجي منطقي لأسباب هذا التحديد أو حتى دون إدراج وصف لشكله وأجزاء جسده. كما تنطوي الدراسة الأيقونوغرافية بحد ذاتها على العديد من الصعوبات لما تتطلبه من دقة وصبر وتركيز لسبر أدق التفاصيل. وبالنظر إلى أنه لم يكن بالإمكان القيام بدراسة القطع الأثرية بشكل شخصي بسبب إغلاق المتاحف نتيجة الأوضاع الأمنية السائدة وصعوبة السفر بين المحافظات السورية، وبالتالي فقد كان الحل باللجوء إلى صور هذه القطع الفوتوغرافية، مما أضاف صعوبة جديدة تتمثل في إيجاد صورٍ واضحة لمشاهد الأعمال الفنية. إضافة إلى الصعوبات التي تكمن في دراسة علم الحيوان، ولاسيما فيما يتعلق بالتصنيفات الحيوانية تبعاً للجنس والنوع والعائلة. أيضاً واجهت البحث صعوبات تتجلى في تحديد الأنواع الحيوانية الممثلة، وبشكل خاص حين تكون من الحيوانات ذوات القرون نظراً لتشابهها في الأشكال والأحجام وأشكال القرون، وصعوبة التمييز بين أجناس الحيوان الواحد، أو بين الأنواع المدجنة وغير المدجنة

والتي تنتمي إلى النوع الحيواني نفسه. بالإضافة إلى الصعوبات المتجلية في تعدد واختلاف المصطلحات والتسميات الجغرافية والتاريخية، والتسميات والتقسيمات التقنية.

ختاماً؛ إن هذا العمل ثمرة جهد استمر لسنوات، وإنني أرجو أن أكون قد وفقت في طرح الموضوع باتباع منهج علمي صحيح، ووفقت في سرد العناصر والأفكار سرداً لا ملل فيه ولا تقصير، وأسهمت في رفد المكتبة الآثارية العربية بما أملاه عليَّ جهدي وعملي.

الفصل الأول

الإطار الجغرافي والتاريخي

في إطار دراسة تمثيل الحيوانات في مشاهد الأعمال الفنية في سورية في عصر البرونز الوسيط، لابد من دراسة الواقع الجغرافي والبيئي والتاريخي لسورية في ذلك العصر، لاسيما وأن الطبيعة الجغرافية والبيئية لمنطقة معينة؛ في عصر معين، تلعب دوراً أساسياً في تحديد الأنواع الحيوانية السائدة في تلك المنطقة عصرئذ. كما أن دراسة الواقع التاريخي للمنطقة في فترة معينة يساعد في تحديد مدى التطور التقني والفني الذي كان سائداً بحينه.

يبدأ هذا الفصل بتحديد الإطار الجغرافي للبحث الذي يشمل سورية بحدودها السياسية الحالية، حيث سيتناول تحديد الموقع الجغرافي لسورية، وأصل تسميتها، والمناطق الجغرافية الطبيعية فيها، ثم سينتقل إلى دراسة المناخ الذي ساد فيها خلال عصر البرونز الوسيط، ومن ثم دراسة الأنواع الحيوانية التي وجدت في سورية آنذاك، مع التطرق إلى دراسة علاقتها مع الإنسان عبر عملية التدجين أو الصيد. ومن ثم سيُعنى هذا الفصل بدراسة الإطار التاريخي للبحث، وسيبدأ بتحديد الفترة التاريخية بدقة؛ والتي هي عصر البرونز الوسيط، وذلك من حيث التسمية، والامتداد الزمني. ثم ستتم دراسة طبيعة النظام السياسي السائد آنذاك، والذي كان على شكل ممالك مدن، ودراسة حدودها وعلاقاتها السياسية والتجارية في سبيل تحديد التيارات الفنية، والتأثيرات الفنية الخارجية الناتجة عن العلاقات والتبادلات التجارية بين الممالك السورية فيما بينها، وبينها وبين الممالك الخارجية في وادي النيل وبلاد الرافدين والتي لعبت دوراً مهماً في الفن.

1-1- الإطار الجغرافي:

يعد وصف المدى الجغرافي الطبيعي وتحليل مكوناته ضرورة مطلقة وملحة لإدراك الظروف الطبيعية التي ساهمت في ازدهار ممالك ودويلات النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد، لأن فهم الأسس التي قامت عليها أية حضارة يتطلب معرفة البيئة والتحولات البيئية التي رافقتها، لأنها لم تكن لتحصل بمعزل عنها. فالإنسان لا ينفصل عن الأنظمة البيئية التي يعيش فيها من شكل الأرض، أو التضاريس والمناخ والحيوانات، ولفهم علاقة الإنسان بالبيئة وأثرها في التحولات الثقافية الإنسانية ومن ضمنها الفنية، فإنه لابد من دراسة طبيعة المكان الذي نشأت فيه تلك الحضارة.

1-1-1- الاسم والموقع:

يسود الاعتقاد حالياً بين الباحثين أن اسم "سورية" مشتق من اسم "Assyria" الذي أطلقه الإغريق على الإمبراطورية الآشورية الحديثة التي بلغت أوج قوتها واتساعها في عهد ملكها الكبير آشور بانيبال /Aŝŝurbanipal/، الذي حكم بين عامي /668-627/ قبل الميلاد. وقد امتدت تلك الامبراطورية من مناطق بحيرة وان في الشرق إلى مدينة طيبة جنوبي مصر، شاملةً بذلك سورية. وكان أول من استخدم تلك التسمية المؤرخ الإغريقي هيرودوت الذي عاش بين عامي /490-425/ قبل الميلاد، وكان قد زار سورية ومصر وبابل وغيرهم من مناطق المشرق العربي القديم* بعد منتصف القرن الخامس قبل الميلاد عندما كانت تخضع للامبراطورية الفارسية الأخمينية. وإن اسم "Assyria" مأخوذ بدوره من التسمية الأكادية للقسم الشمالي من بلاد الرافدين** والتي هي آشور[1]. وآشور هي تلك المملكة الشهيرة التي كانت عاصمتها الأقدم شوبات أنليل في موقع تل ليلان*** قرب مدينة القامشلي في سورية (انظر الشكل 1)، ومؤسسها الأول شمشي أدد في القرن التاسع عشر قبل الميلاد. وباستخدام المقارنة اللغوية البحتة فإن حرف الشين يقلب إلى السين، حيث أن قلب الشين إلى السين أمر جائز في اللغات السامية، وعليه فإن شور أي آشور هي /سور/ و/سورية/[2]. إلا أنه لم يتم استخدام اسم "سورية" في الأزمنة القديمة باعتباره مصطلحاً جغرافياً أو سياسياً، فقد أشير إليه أولاً من قبل هيرودوت، وأصبح لاحقاً اسماً لمقاطعات تابعة للامبراطوريات السلوقية والبطليمية والرومانية. وقد دلّ هذا المصطلح في العصور اللاحقة على منطقة عُرفت باللغة العربية باسم بلاد الشام[3]. غير أنه يُستَخدَم الآن للدلالة على الجمهورية العربية السورية فقط.

---

* سيتم في هذا البحث استخدام مصطلح "المشرق العربي القديم" الذي يدل على مناطق العراق وسورية الطبيعية (أي بلاد الشام) ومصر بما فيها الجزيرة العربية.

** مصطلح بلاد الرافدين يضم العراق القديم وجميع المناطق الواقعة بين نهري دجلة والفرات بما في ذلك الجزيرة السورية.

[1] مرعي، عيد 2010: ص9.

*** يقع تل ليلان جنوب شرق مدينة القامشلي. بدأت بعثة أمريكية من جامعة ييل بإدارة هارفي وايس أعمال التنقيب فيه منذ عام /1979/. تعود أهم سوياته إلى الألفين الثالث والثاني قبل الميلاد.

[2] عبدالله، فيصل 2003: ص 19- 21.

[3] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: P. 282.

تمتد سورية بمعناها الواسع أي "سورية الكبرى أو الطبيعية" التي سماها المؤرخون والجغرافيون القدامى "بلاد الشام"، من جبال طوروس في الشمال إلى خليج العقبة وشبه جزيرة سيناء والأطراف الشمالية لشبه الجزيرة العربية في الجنوب، ومن سواحل البحر المتوسط الشرقية في الغرب إلى نهر الفرات في الشرق، وهي مقسمة حالياً إلى سورية ولبنان وفلسطين والأردن[4]، كما يذكر الإصطخري في كتابه المسالك والممالك: "**وأما الشام فإنّ غربيها بحر الروم، وشرقيها البادية من أيلة إلى الفرات، ثم من الفرات إلى حدّ الروم، وشماليها بلاد الروم، وجنوبيها حدّ مصر وتيه بني اسرائيل، وآخر حدودها ممّا يلي مصر رَفَح، ومما يلي الروم الثغور، وهي مَلطيَة والحَدَث ومرعش والهارُونيّة والكنيسة وعين زَربَة والمّصيصَة وأَذَنَة وطرسُوس والذي يلي الشرقي والغربي مدن قد ذكرناها في تصوير الشام"**[5].

تشكل الأقطار الأربعة (سورية ولبنان وفلسطين والأردن) فيما بينها وحدة جغرافية، أما سورية (الحالية)؛ فهي تشكل هضبة مفتوحة على الأردن والحجاز ببادية عريضة تمتد من شمال الحجاز حتى ضفة الفرات اليمنى، وهو ما يعرف بالشامية، أما من جهة الشرق فلا يوجد أي حاجز طبيعي بينها وبين العراق. وحدودها الطبيعية من الشمال هي قمم جبال طوروس التي تمثل هي الأخرى حدوداً لغوية وعرقية. ومن جهة الغرب فإن البحر المتوسط يشكل جبهة مفتوحة على بقية شطآنه الشمالية الغربية الأوروبية والجنوبية العربية الإفريقية (انظر الشكل 1). وتتخلَّل سلاسل الجبال الساحلية ممرات متعددة وفتحات تسمح بدخول الأمطار الداخلية[6].

1-1-2- الجغرافية الطبيعية:

تشكل جغرافية سورية الطبيعية وحدة متميزة بتنوع تضاريسها، يمكن تقسيمها إلى خمس مناطق متباينة تمتد بين البحر والبادية، وتتمثل في:

1- المنطقة الساحلية: وهي شريط سهلي طويل غير مستمر وضيق، يتراوح عرضه بين /1-23كم/[7].

---

[4] مرعي، عيد 2010: ص 10.

[5] 2004: ص 43.

[6] عبدالله، فيصل 2003: ص 21.

[7] عبد السلام، عادل 1982: ص 86.

2- منطقة الجبال الساحلية: وهي سلسلة الجبال التي تسير بشكل مواز لساحل البحر المتوسط الشرقي باتجاه شمال جنوب، وأشهرها جبال الأمانوس وجبل الأقرع، وتتخللها عدة فتحات أو فجوات تؤمن سهولة الوصول بين الساحل والداخل، وتعتبر فتحة حمص-طرابلس الأهم بينهما[8].

3- منطقة السهول الإنهدامية: وتشكل الامتداد الشمالي للانهدام الآسيوي-الإفريقي، وتفصل بين الجبال الساحلية وجبال لبنان الشرقية، ويجري فيها نهر العاصي الذي يعتبر النهر الرئيسي في غرب سورية[9].

4- منطقة الجبال الداخلية: وهي سلسلة من الهضاب والجبال التي تحصر منطقة السهول الإنهدامية من الشرق، وأشهرها جبل سمعان وجبل الزاوية[10]، والقسم السوري من جبال لبنان الشرقية ومن سلاسل جبال القلمون[11]. بالإضافة إلى سلسلة الجبال الوسطى المؤلفة من كتل جبلية متصلة، تبدأ من سهل حمص وتنتهي بمنطقة الفرات على امتداد محور عام يتجه من الغرب الجنوبي نحو الشرق والشمال الشرقي، منها جبل الشومرية وجبل البلعاس وجبل الشاعر وهي تنتهي بجبل البشري المطل على أطراف منطقة الفرات، كما تلتحم هذه السلسلة في الجنوب بنهايات جبال السلسلة التدمرية[12].

5- منطقة السهول الداخلية وبادية الشام: وتمتد من حلب في الشمال إلى حوران في الجنوب، وتصل باتجاه الشرق حتى نهر الفرات[13]. وأيضاً تضاف إلى هذه السهول سهول الجزيرة السورية الخصبة، وهي سهول شاسعة تحتل الزاوية الشمالية الشرقية من سورية[14]. وتجتاز هذه السهول أنهار دجلة والفرات، وروافد الفرات: البليخ والخابور[15]. وتتبدل هذه السهول في الجنوب إلى صحراء هي البادية السورية التي تتسع أكثر فأكثر حتى تصل إلى شبه الجزيرة العربية[16].

---

[8] عبد السلام، عادل 1982: ص 57.

[9] عبد السلام، عادل 1990: ص 123-124.

[10] عبد السلام، عادل 1990: ص 77.

[11] عبد السلام، عادل 1990: ص 493.

[12] عبد السلام، عادل 1990: ص 264-267.

[13] مرعي، عيد 2010: ص 12- 13.

[14] عبد السلام، عادل 1982: ص 81.

[15] Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 5.

[16] عبد السلام، عادل 1990: ص 285-286.

إن هذا التنوع الجغرافي لسورية وغناها بكثير من الموارد والمنتجات الطبيعية، جعلها هدفاً ليس فقط للبعثات التجارية، بل أيضاً للحملات العسكرية من الدول والممالك المجاورة التي حاولت دائماً أن تخضعها لسيطرتها. كما أن موقعها الجغرافي مكّنها من أن تؤدي دور الجسر في نشر المظاهر الحضارية المختلفة بين مناطق المشرق العربي القديم وجواره[17].

1-1-3- المناخ:

كان المناخ قريب الشبه بما هو عليه اليوم منذ الألف الثالث قبل الميلاد مع تغيرات قصيرة الأمد[18]. إذ كان مناخ المشرق العربي القديم وجواره خلال العصور التاريخية رتيباً وتيرياً، ومدى التقلب كان خافتاً. وقد تم تعيين ثلاثة تغيرات فقط من الطراز الأول، والتي أثرت بشكل واضح في كامل المشرق العربي القديم، وهي عبارة عن فترات جفاف حوالي /3000/، /2200/، /1300/ قبل الميلاد[19].

حدثت إحدى التقلبات المناخية القاسية في نهاية عصر البرونز القديم (العصر السالف)، وتضمنت تغيُّراً مناخياً حاداً كان عبارة عن واقعة جفاف شديد استمرت حوالي /200-300/ سنة. واقترح العلماء بأنها أنتجت انهياراً مجتمعياً واسع النطاق[20]. ثم سادت بعد هذا التقلب القاسي ظروفٌ مناخية أكثر ثباتاً، تشابه الظروف المناخية في يومنا الحالي والتي استمرت منذ عصر البرونز الوسيط حتى الآن[21].

إن نموذج المناخ السائد في سورية هو المناخ المتوسطي المتأثر بكتلة البحر المتوسط في الأجزاء الغربية، وبالكتلة القارية لجنوبي غربي آسيا في الأقسام الشرقية والداخلية من سورية[22]. وبالتالي يختلط في سورية المناخ الصحراوي بالمناخ الجاف المتوسطي الرطب ليكوّن مناخاً معتدلاً مائلاً إلى الجفاف من خلال صيف طويل وأمطار ساحلية سخية وداخلية شحيحة[23].

---

[17] مرعي، عيد 2010: ص 13- 14.

[18] عبد السلام، عادل 2002 : ص 20.

[19] Butzer, K. 1995: p. 137-138.

[20] Wilkinson, T. 2004: p. 15.

[21] Wilkinson, T. 2004: p. 15.

[22] عبد السلام، عادل 1982: ص 145.

[23] عبد السلام، عادل 1982: ص 156-157.

1-1-4- الأنواع الحيوانية:

أثبتت الدراسات أن حيوانات المشرق العربي القديم كانت حصيلة عمليات تكوينية بدأت قبل وصول الإنسان إلى هذه المنطقة بملايين السنين. وأن توزعَ وصِفَاتِ هذه الحيوانات تغير بشكل تدريجي إلى أن وصلت إلى ما هي عليه في فجر الحضارة[24].

تأتي معلوماتنا عن الحيوان في العالم القديم من ثلاثة مصادر هي: المشاهد الفنية، والبقايا العظمية التي يُكشف عنها من خلال التنقيبات الأثرية، والإشارات الكتابية في النصوص المدونة[25]. ويقوم علم الحيوان الأثري على دراسة الدليل الأثري الحيواني، الذي يتألف غالباً من بقايا عظمية تبقت من الحيوانات التي استهلكها الإنسان في العصور القديمة[26]. وعلى الرغم من أنه يقدم معلومات قيمة إلا أن فائدته محدودة لعدة أسباب، منها أن معظم المواقع الأثرية تحمل دليلاً عن الحيوانات الأكثر استغلالاً[27]. كما أن عوامل حفظ البقايا متنوعة حيث تمثل عظام الثدييات الكبيرة دائماً الكمية الأكبر من البقايا الحيوانية المكتشفة في المواقع الأثرية، في حين أن عظام أصناف أخرى لا تلقى فرص الحفظ نفسها لصغرها وهشاشتها وطريقة استهلاك كائناتها[28]. ويكشف علم الحيوان الأثري أنه بحدود /90%/ من البقايا الحيوانية المكتشفة في المواقع الأثرية العائدة لعصر البرونز الوسيط تعود لأنواع الخراف والماعز والماشية التي شكلت المورد الأساسي للمنتجات الحيوانية. أما بالنسبة إلى عملية الصيد، فإن الناس اصطادوا في هذا العصر غالباً الأنواع نفسها التي كانت تُصطاد في الفترات الأقدم، والتي كانت شائعة بكثرة، مثل الغزال والأخدر والأيل والأرنب البريّ[29].

من حيث التصنيف العلمي؛ تنقسم الأنواع الحيوانية إلى الحيوانات الفقارية والحيوانات اللافقارية. وتتميز الفقاريات بوجود جهاز عصبي مركزي في الجهة الظهرية، يحيط به جهاز هيكلي محوري مكون من الجمجمة والعمود الفقري[30]. وتشتمل الفقاريات على دائريات الفم، الأسماك (الغضروفية والعظمية)، البرمائيات،

---

[24] Gilbert, A. 1995: p. 153.

[25] حنون، نائل 2011: ص 103.

[26] Gilbert, A. 1995: p. 163.

[27] Gilbert, A. 2002: p. 8.

[28] Gilbert, A. 1995: p. 163.

[29] Buitenhuis, H. 1990: p. 202.

[30] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 579.

الزواحف، الطيور والثدييات[31]. فيما تضم اللافقاريات الكائنات البعدية ووحيدات الخلية والرخويات وشوكيات الجلد ومفصليات الأرجل[32]، التي تضم بدورها العناكب والعقارب والحشرات[33].

وتتميز الثدييات بوجود غدد ثديية أو لبنية فعالة لدى الأنثى لإرضاع الصغار، وبكون الجسم مغطاً بشعر إما في مناطق محدودة، أو يغطي الجسم كله كالفراء. وتشمل: آكلات النمل، الأرنبيات (الأرنب والأرنب البريّ)، القوارض (السناجب، الفئران، الجرذان)، آكلات الحشرات (القنفذ والخلد)، آكلات اللحم (الكلاب، القطط، الذئاب، الدببة، النمور، الأسود، الفهود، الثعالب)، الخفافيش، الرئيسيات (القردة، الغوريلا)، الحيتان، الخرطوميات (الأفيال)، الثدييات الحافرية ذات الأصبع الفردي؛ أي بها عدد فردي من الأصابع لكل حافر قرني (الخيل، الحمير، حمير الوحش، وحيد القرن)، والحافريات متساوية الأصابع (الخنزير، الغزال، فرس النهر، الماشية، الأغنام، الماعز)[34].

فيما تتوزع الأنواع الحيوانية التي استخدمها سكان المشرق العربي القديم خلال العصور التاريخية إلى فئتين، هما الحيوانات المدجنة، والحيوانات غير المدجنة، وهي تنقسم بدورها إلى فئتين، هما الحيوانات التي احتفظ بها الإنسان وقام بتربيتها لكنها لم تكتسب صفات تدجينية، والحيوانات البريّة[35]. وسيتم عرضها على التوالي مع الإشارة إلى أن أجناس الأنواع الحيوانية المذكورة لاحقاً ستقتصر على الأنواع التي وجدت في سورية.

1-1-4-1- الحيوانات المدجنة:

إن تدجين الحيوانات يعني انتقالها من الحياة البريّة والوحشية إلى حوزة الإنسان ورعايته[36]. وقد تغيرت صفات هذه الحيوانات الإحيائية عندما تمت تربيتها من أجل تعزيز الصفات المرغوبة أكثر من قبل الإنسان[37]. إلا أن هذه التغيرات لم تحدث بين عشيةٍ وضحاها بل استغرقت زمناً متفاوت الطول[38]. وإن عملية تدجين

---

[31] أبو سنة، جمال محمد ادريس وآخرون 2003: ص 442-443.

[32] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 261.

[33] أبو سنة، جمال محمد ادريس وآخرون 2003: ص 381.

[34] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 609-617.

[35] Hesse, B. 1995: p. 203 - 204.

[36] حنون، نائل 2011: ص 117.

[37] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 19.

[38] كوفان، جاك 1995: ص 116.

الحيوان هي جزء أساسي من الثورة النيوليتية التي بدأت في بعض المناطق إلى حد بعيد قبل /10000/ سنة. وتمثل هذه الثورة عملية تدريجية من الانتقال بين استخدام الطعام النباتي البرّي والمزروع، وبين صيد الحيوانات ورعيها. بعد حوالي /6000/ قبل الميلاد أصبحت القرى الزراعية أكثر وضوحاً، ويمكن أن نجد السكن نصف الدائم، مع وجود الزراعة المنظمة لكل من القمح والشعير المزروع، وبعض الخضراوات، وأيضاً وجود ثلاثة أو أربعة أنواع من الحيوانات المدجنة؛ بدايةً الخروف والماعز والماشية مع إضافة لاحقة للخنزير. لكن حتى آنذاك بقيت النباتات والطرائد البرية جزءاً بارزاً من الغذاء[39].

فيما يلي سيتم عرض أهم أنواع الحيوانات المدجنة مسلسلةً وفق أقدمية تدجينها:

1. الكلب: انحدر على الأغلب من الذئب، وقد وقع هذا التحول باكراً حوالي /12000/ قبل الميلاد في المشرق العربي القديم[40].
2. الخروف: خروف المشرق العربي القديم هو بشكل عام الموفلون الآسيوي[41]. وتعتبر الخراف من أولى حيوانات الرعي التي دجنت في الألف العاشر أو التاسع قبل الميلاد[42].
3. الماعز المدجن: إن السلف المفترض للماعز المدجن هو ماعز الجبل المحدب القرون[43]. ويعتبر الماعز ثاني حيوان رعي يدجن، وقد حدث تدجينه بحدود منتصف الألف الثامن قبل الميلاد[44].
4. الماشية أو البقر المدجن: نشأت من الأرخص[45]. وقد دجن البقر لأول مرة في بلاد الأناضول في أواخر الألف السابع وأوائل الألف السادس قبل الميلاد[46]. إذ كان الثور خلال الألف الخامس قبل الميلاد أليفاً مدجناً[47]. ومن أنواع الماشية المدجنة أيضاً حيوان الدرباني المحدب الذي تم إدخاله من جنوبي آسيا إلى المشرق العربي القديم في الألف الثالث قبل الميلاد[48].

---

[39] Butzer, K. 1995: p. 138.
[40] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[41] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[42] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 20.
[43] Gilbert, A. 2002: p. 13.
[44] حنون، نائل 2011: ص 117.
[45] Gilbert, A. 2002: p. 15.
[46] Hesse, B. 1995: p. 214.
[47] مارغرون، جان كلود 2006: ص 121.
[48] Gilbert, A. 1995: p. 170.

5. الخنزير: دُجن في نهاية الألف السابع قبل الميلاد في جبال طوروس وزاغروس[49]. أما بقاياه العظمية فهي شائعة في أغلب مواقع المشرق العربي القديم[50].

6. جاموس الماء الهندي: تم العثور على مجموعة لقى عظمية نادرة لهذا الحيوان في منطقة الفرات مما يدل على أنه كان يشكل جزءاً من الحيوانات البريّة المحلية[51] في سورية خلال فترة حلف*، وبالتالي ربما دُجن في المشرق العربي القديم[52].

7. الخيليات: وجدت بضعة أنواع خيلية محلية في المشرق العربي القديم، والتسجيل الأبكر للحمار المدجن هو نموذج اكتشف في أوروك** في سياق أواخر الألف الرابع قبل الميلاد[53] (انظر الشكل 2). أما بالنسبة إلى الحصان فقد تمت إعادة إدخاله إلى المنطقة وهو في حالة التدجين من أوكرانيا في الألف الثالث قبل الميلاد على الأقل[54]. كما دُجِنَت أيضاً الحيوانات المهجنة من الحمار وهي البغل والتغل في أواخر الألف الرابع وبداية الألف الثالث قبل الميلاد[55].

وفي ختام الأنواع الحيوانية المدجنة تجدر الإشارة إلى أن عملية تدجين القطط لا تزال عملية إشكالية، حيث ينحدر القط المدجن –على الأرجح– من قط أوراسيا البريّ[56]، لكن بسبب ندرة البقايا العظمية المكتشفة وصعوبة التمييز بين عظام الأنواع المدجنة والأنواع البريّة غير المدجنة، فإنه لا يمكن استنتاج الكثير حول تاريخ

---

[49] Hesse, B. 1995: p. 216.
[50] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 20.
[51] Gilbert, A. 1995: p. 170.

* تمتد ثقافة حلف بين حوالي /6100-5400/ ق.م، وإن موقعها النموذجي هو تل حلف الذي يقع على الضفة الغربية لنهر الخابور بالقرب من الحدود السورية التركية. تم اكتشاف الموقع من قبل العالم الألماني ماكس فون أوبنهايم عام /1899/ م، والذي بدأ التنقيب فيه عام /1911/ م. (انظر الشكل 2)

[52] Hesse, B. 1995: p. 214.

** أوروك: هو الاسم القديم لمدينة الوركاء الحالية. يقع موقع أوروك في جنوبي العراق. بدأت اعمال التنقيب فيه عام /1912-1913/ برئاسة يوليوس يوردان ثم توقفت بسبب الحرب العالمية الأولى واستؤنفت بين الحربين بإدارة يوردان وآرنولد نولدكه وأرنست هاينرش، ثم استؤنفت بعد الحرب العالمية الثانية من قبل بعثة أثرية ألمانية بإدارة كل من هاينس لينتسن وهانس يورغن شميدت وراينر بومر. ويطلق اسم فترة أوروك على الفترة الممتدة بين /4000-3100/ق.م.

[53] Hesse, B. 1995: p. 216.
[54] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[55] Buitenhuis, H. 1990: p. 202.
[56] Gilbert, A. S. 2001: p. 27.

ظهور وتدجين القطط في الشرق القديم[57]. وبالتالي لا يمكن تأكيد ما إذا كان القط مدجناً في سورية خلال عصر البرونز الوسيط أم لا.

1-1-4-2- الحيوانات غير المدجنة:

إن دمج الحيوان داخل المجتمعات الإنسانية يعتمد على طبيعة الحيوان. فلكي يكون الحيوان قابلاً للتدجين، يجب عليه أن يُظهر ميزات سلوكية محددة[58]. وتنقسم الحيوانات التي بقيت خارج نطاق عملية التدجين إلى فئتين. تضم الفئة الأولى الأنواع الحيوانية التي قام الإنسان بالاحتفاظ بها وتربيتها لكنها لم تكسب أي صفات تدجينية، والفئة الثانية تضم الأنواع الحيوانية البريّة. وسيتم عرضها على التوالي:

1-1-4-2-1- الحيوانات التي قام الإنسان بتربيتها لكنها لم تكتسب سمات تدجينية:

هذه الفئة من استخدام الحيوان تشمل الأنواع التي قام الإنسان بإدارتها أو تربيتها ولكنها ليست حيوانات داجنة، إذ كان في مختلف العصور والأماكن يتم تربية الأسماك في برك مائية، وكان يُحتفظ بالنحل، وكانت الطرائد الحيوانية تُحمى أو تُروض على مثال بضعة أنواع من الثدييات، مثل الأيل الذي لم يشارك أبداً في القطعان الرعوية، إلا أنه كان يحبس أحياناً في الحظائر، أو تتم إدارته بطرق أخرى.

فقد عُرفت برك الأسماك من خلال الفنون والنصوص الرافدية، لكن السمك الذي صوروه ووصفوه يمكن بالكاد اعتباره مدجناً. كما كان يتم تربية بعض أنواع الطيور التي عُرف منها: طيور الحمام واليمام، وأيضاً طيور الإوز[59].

أما بالنسبة إلى الحيوانات الغريبة عن البيئة السورية أي التي وجدت بغير موطنها الأصلي، فقد يكون تم تبادلها كهدايا بين الملوك، إذ توثق نصوص تل الحريري (ماري)* (انظر الشكل 1) الدببة والقردة[60].

---

[57] Hesse, B. 1995: p. 219.
[58] Hesse, B. 1995: p. 206.
[59] Hesse, B. 1995: p. 204, 218, 220.

* تقع مدينة ماري القديمة، تل الحريري اليوم، على الضفة اليمنى للفرات. تم اكتشاف الموقع عام /1933/ وبدأ التنقيب في العام نفسه من قبل بعثة فرنسية بإدارة أندريه بارو استمرت حتى العام /1939/م. وبعد توقف الحرب العالمية الثانية استأنفت البعثة تنقيباتها في العام /1951/م. وترأس البعثة بعد وفاته جان كلود مارغرون بين أعوام /1979-2004/، ويدير باسكال بترلان عملية التنقيب منذ عام /2005/م.

[60] جيوفانا بيغا، ماريا 2008: ص 35.

1-1-4-2-2- الحيوانات البريّة:

تضم هذه الفئة من الحيوانات غير المدجنة مجموعة من الأنواع الحيوانية أهمها:

1. أسرة الماعز: تضم جنس الماعز البريّ[61]. ويشمل التوزع الجغرافي للمعزاة البريّة المناطق الجبلية على ساحل البحر المتوسط في الأناضول وسورية ولبنان، والمناطق الجبلية الممتدة من شمال سورية إلى إيران[62]. كما تضم جنس تيس الجبل أو الوعل، ومن أنواعه تيس الجبل النوبي الذي يشغل المناطق الجافة والقاحلة في جنوب سورية وشبه الجزيرة العربية وأفريقيا شرق نهر النيل[63].

2. الثور البريّ الذي ربما كان يقيم في الغابات المكشوفة والمروج العشبية في مناطق البحر المتوسط في المشرق العربي القديم وشمال إفريقيا. وهو منقرض حالياً[64].

3. الظبائيات: تضم عائلة الظبائيات جنسين هما: جنس الظباء الشبيهة بالخيل والذي يضم المها التي عاش من أنواعها المها العربي في المناطق الصحراوية في سورية، والثيتل أو الهارتيبييست[65]. والجنس الثاني هو الظبائيات الذي يضم الغزلان ومن الأنواع التي وجدت في سورية: الغزال الدُرَقي[66]. والغزال العفري الذي انتشر في غربي آسيا [67].

4. الأيليات: تسكن الأيليات الغابات والمناطق الحرجية المفتوحة، لكن عوامل الصيد ودمار الموطن الطبيعي قللت بشدة من أعدادها في الوقت الحالي[68]. ومن أنواعها: الأيل الأحمر، واليأمور أو اليحمور، والأيل الأسمر[69].

5. الأسد: يُمثل الأسد في السجل الأثري في كامل المنطقة السورية القديمة من خلال بضعة شظايا عظمية قليلة فقط[70]. وجاء أول اكتشاف لعظام أسد في قصر نارام سين في تل براك* (انظر الشكل 2)، وهي

---

[61] Gilbert, A. 2002: p. 13.
[62] Hammade, H. and Nunn, A. 1999: p. 12.
[63] Gilbert, A. 2002: p. 13.
[64] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[65] Gilbert, A. 2002: p. 21.
[66] Gilbert, A. 2002: p. 23.
[67] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[68] Gilbert, A. 1995: p. 170.
[69] Gilbert, A. 2002: p. 24.

تعود لحوالي /2300/ قبل الميلاد. كما كُشفت في موقع حبوبة الكبيرة** (انظر الشكل 1) أربعة عظام تعود لفترة أوروك ولعصور البرونز. واستمر الأسد بالوجود في المنطقة حتى أوائل القرن العشرين إذ كان يُشاهد في منطقة سهل الخابور[71].

6. الفيل: شغل الأراضي النهرية والغابات المفتوحة في سورية، لكنه يتواجد اليوم فقط في جنوب وجنوب شرق آسيا. وُثِقَ وجوده في المشرق العربي القديم في النصوص الكتابية العائدة لعصر البرونز الحديث وعصر الحديد إضافة الى لقى عظمية من عدة مواقع تعود للنصف الثاني من الألف الثاني قبل الميلاد[72]، إذ اكتشفت بقاياه في ممباقة*** (انظر الشكل 1)، وأيضاً في سويات عصر البرونز الحديث في موقع الصبي أبيض**** [73](انظر الشكل 2). وأصبح منقرضاً في سياق الألف الأول قبل الميلاد[74].

7. الأرنب البرّي: يعتبر الأرنب البريّ الحيوان الأكبر حجماً في فصيلة الأرنبيات في المشرق العربي القديم، إلا أنه لم يدجن. وإن بقاياه العظمية نادرة الوجود في المواقع الأثرية. لم يُدخل الأرنب المدجن إلى منطقة البحر المتوسط الشرقية حتى العصر الروماني[75].

---

[70] Hesse, B. 1995: p. 203.

* يقع تل براك شرق مدينة الحسكة. أجرى ماكس مالوان أعمال تنقيب فيه بين عامي /1937-1939/، ثم بدأت عام /1976/ بعثة بريطانية من معهد الآثار ماكدونالد لأبحاث الآثار بلندن، جامعة كامبريدج أعمال التنقيب فيه برئاسة ديفيد وجون أوتس. وقد سُكن الموقع من الألف الرابع حتى الألف الأول قبل الميلاد.

** يقع تل حبوبة الكبيرة على الضفة الغربية لنهر الفرات. قامت بعثة ألمانية بإدارة الدكتورة إيفا شترومنغر بالتنقيب في التل خلال الأعوام /1969-1976/، وذلك ضمن إطار حفريات الإنقاذ التي جرت أثناء إقامة سد الفرات. تعود أهم سويات التل إلى الألف الرابع قبل الميلاد.

[71] Gransard-Desmond, J. 2010: p.148-149.

[72] Gilbert, A. 1995: p. 170 - 171.

*** يقع موقع ممباقة على الضفة اليسرى لنهر الفرات. بدأت أعمال التنقيب فيه ضمن نطاق الحملة الدولية لإنقاذ الآثار التي ستغمرها مياه سد الفرات حيث قامت بعثة ألمانية بالتنقيب فيه بين أعوام /1968-1994/، وقد تعاقب على إدارة البعثة كل من إرنست هاينرش ووينفرد أورتمان ومن ثم أصبحت منذ عام /1978/ برئاسة دينمار ماخوله . وتعود أهم سوياته إلى عصر البرونز الحديث.

**** موقع الصبي أبيض يقع على الضفة اليسرى لنهر البليخ. وهو قيد التنقيب منذ الثمانينات، من قبل بعثة هولندية من متحف ليدن برئاسة بيتر آكرمانس. تعود أهم سوياته إلى العصر الحجري الحديث.

[73] Buitenhuis, H. 1990: 203.

[74] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 20 – 21.

[75] Hesse, B. 1995: p. 218.

8. الزواحف: وتحتوي على حوالي /20/ رتبة تشمل السحالي والثعابين (رتبة الحرشفيات)، السلاحف (رتبة السلحفيات)، التماسيح (رتبة التمساحيات)[76]. وتعتبر التماسيح أكبر الزواحف المعاصرة، ومنها التماسيح والقاطور الذي يعيش في أمريكا الشمالية، وهو يشبه التمساح مع اختلافات بسيطة في شكل البوز والأسنان[77]. أما التمساح الذي ساد في المشرق العربي القديم فهو تمساح[78].

9. العقارب: أنواع العقارب التي تتواجد في سورية هي العقرب الأسود، والعقرب الأصفر الشائع، والعقرب الأصفر لايوروس[79]. وهي تعيش في المناطق الداخلية من سورية والسهوب والصحراء. كما تُشاهد في المناطق السورية الأخرى في الغرب والشمال[80].

10. الطيور: أكثر الأنواع المعروفة من الطبقات الأثرية هي: طيور الحجل وطيور البط البري واللقلق الأبيض وطائر السمان[81]. وتنقسم الطيور المحلقة في الأجواء السورية إلى ثلاثة أنواع: طيور مستوطنة، طيور زائرة، وعابرة. المستوطنة أهمها العصافير مثل: عصفور الدوري، عصفور البيادر وعصفور التين والتي تعيش في المناطق المعمورة، والحجل الذي يعيش في المناطق الجبلية والجروف الصخرية والأراضي الوعرة وكذلك الحمام البري[82].

11. الحشرات: تعتبر أكثر أنواع الحيوانات عدداً على وجه الأرض، ويقدر عدد الحشرات بحوالي مليوني نوع[83]. ويعتبر الجراد الصحراوي من أبرز أنواع الحشرات وأكثرها ضرراً[84].

بالإضافة إلى بضعة أنواعٍ أخرى مثل فرس النهر والقندس والخنزير البري والذئب والثعلب والضبع وابن آوى والسنور والقنفذ والجربوع والضفدع وغيرها. ولابدّ في النهاية من الإشارة إلى أن عدة تبدلات طرأت على توزع الحيوانات البرّية في سورية، وانقرضت بضعة أنواع منها على مثال الأسد الذي لم يعد موجوداً في البادية السورية منذ العصور الوسطى[85].

---

[76] أبو سنة، جمال محمد ادريس وآخرون 2003: ص 511.

[77] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 606.

[78] Gilbert, A. 2002: p. 37.

[79] Gilbert, A. 1995: p. 172.

[80] عبد السلام، عادل 1982: ص 203.

[81] Gilbert, A. 1995: p. 171 - 172.

[82] مجموعة من العلماء والباحثين 1990: ص 279-280.

[83] أبو سنة، جمال محمد ادريس وآخرون 2003: ص 382.

[84] Gilbert, A. 1995: p. 172.

[85] مجموعة من العلماء والباحثين 1990: ص 279.

1-2- الإطار التاريخي:

يتناول البحث الفترة الزمنية الممتدة بين عامي /2000-1600/ قبل الميلاد والتي اصطُلح على تسميتها بعصر البرونز الوسيط. ويتميز هذا العصر بتعقيده وخصوصيته على صعيد الأحداث التاريخية والمنجزات الحضارية، إذ شَهِدَ بروز عناصر سكانية جديدة قلبت ميزان القوى السياسية، ورافقتها تغيرات اقتصادية، ونشاط في الحركة التجارية[86]. وسيتم تناول هذه النقاط على التوالي:

1-2-1- عصر البرونز الوسيط، تسمياته وتقسيماته:

إن عصر البرونز هو العصر الثاني في نظام العصور الثلاثية، ويمتد في المشرق العربي القديم بين حوالي /3000-1200/ قبل الميلاد، وهو يُقسم إلى عصر البرونز القديم، وعصر البرونز الوسيط، وعصر البرونز الحديث أو المتأخر[87]. يؤرخ عصر البرونز الوسيط بين /2000-1600/ قبل الميلاد. ويقسم إلى: عصر البرونز الوسيط الأول /2000-1800/ ق.م، وعصر البرونز الوسيط الثاني /1800-1600/ ق.م[88].

قُسمت أيضاً العصور في سورية إلى فترات سورية محلية، هي: (ما قبل العصر السوري، العصر السوري الباكر، العصر السوري القديم، العصر السوري الوسيط، العصر السوري الحديث والعصر السوري المتأخر)[89]. وسبق أن قام البروفيسور باولو ماتييه بوضع هذا النظام أو النهج الاصطلاحي، إلا أنه لم يتم احتضانه بشكلٍ واسع حتى الآن[90]. أمَّا العصر السوري القديم في هذا التقسيم فهو يرادف عصر البرونز الوسيط، كما يتطابق مع العصر البابلي القديم والعصر الآشوري القديم في بلاد الرافدين[91]، إذ عاصر قيام الامبراطورية البابلية القديمة (امبراطورية حمورابي) في جنوب بلاد الرافدين والآشورية (شمشي أدد) في شماله[92]. ويوضح الشكل /1/ أهم مواقع هذا العصر في سورية.

---

86 مرعي، عيد 2010: ص 14.

87 Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 60.

88 Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 288, 291.

89 كلينكل، هورست 1998: ص 15.

90 Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 13.

91 Wiess, H. and Kohlmeyer, K. 1985: p. 213.

92 Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 292.

1-2-2- ممالك المدن، حدودها وعلاقاتها السياسية:

في نهاية عصر البرونز القديم السابق، هُجِرت عدة مستوطنات، وشهِدت مستوطنات أخرى في وادي الفرات انخفاضاً كبيراً في عدد السكان، وفي حجم الاستيطان. إلا أن وادي الفرات الشمالي في سورية لم يُهجر أبداً. وتدل البقايا المعمارية واللقى الأثرية من مواقع عديدة فيه على استمرار السكن دون انقطاع مهم خلال هذه الحقبة[93]، ومثال ذلك مواقع: كركميش* وتل أحمر** وحبوبة الكبيرة.

انتشرت الولايات الأمورية خلال عصر البرونز الوسيط الأول على طول سورية، قبل أن تبلغ مملكة يمخاض القوة والسيطرة في القرن التاسع عشر قبل الميلاد[94]. إذ أصبح الجزء الأعظم من شمال سورية موحداً تحت سيطرة يمخاض، وهو الاسم الرسمي للمملكة التي كانت عاصمتها حلب. وقد امتدت منطقة تأثير يمخاض من ساحل البحر المتوسط حتى ضفاف الفرات[95]، بحيث كانت تتبع لها ألالاخ***. وتحدّ يمخاض من الشمال مملكة كركميش في أعالي الفرات. فيما تحدّها من الجنوب مملكة قطنا**** في منطقة حمص[96]. ومن غير الواضح فيما

[93] Cooper, L. 2006: p. 23.

* كركميش هو الاسم القديم لموقع جرابلس التحتاني الذي يقع على الضفة اليمنى لنهر الفرات مباشرة جنوب الحدود السورية التركية، جرّت بعض الحفائر في مطلع القرن العشرين من قبل ليونارد وولي ولورانس إلى أن بدأت التنقيبات عام /1992/ من قبل بعثة بريطانية من جامعة ايدنبرغ برئاسة إدغار بلتنبرغ.

** يقع تل أحمر (تل برسيب) على الضفة اليسرى لنهر الفرات عند التقاء الساجور بالفرات. قام ثورو دانجان ودارو عام /1927/ بفتح سبر في الموقع، ومن ثم شكلا بعثة عملت لثلاثة مواسم بين أعوام /1929-1931/. وبعد انقطاع؛ استؤنفت أعمال التنقيب عام /1980/ من قبل بعثة استرالية بإدارة غاي بونينز.

[94] Marchetti, N. and Nigro, L. 1997: p. 40.

[95] Lemche, N. P. 1995: p. 1201.

*** يعرف موقع آلالاخ باسم تل العطشانة حالياً، ويقع عند المجرى السفلي لنهر العاصي. اكتشفه ليونارد وولي واجرى فيه سبراً عام /1935/ ثم نقب فيه في أعوام /1937-1939/ وعاد لينقب فيه بعد انقطاع بين عامي /1946-1949/ م. بدأ الاستيطان في الموقع منذ أواخر الألف الرابع قبل الميلاد.

**** يقع موقع قطنا (تل المشرفة حالياً) على بعد /18/ كم شمالي شرق حمص، بدأ الكونت روبيرت دو ميسنيل دو بويسون التنقيب فيه بين أعوام /1924-1929/، ثم استؤنفت الحفريات عام /1999/ من قبل بعثة مشتركة سورية ألمانية إيطالية، يديرها بصورة مشتركة كل من ميشيل المقدسي وبيتر بفيلزنر ودانييل موراندي بوناكوسي. تعود أقدم الطبقات في الموقع إلى نهاية الألف الرابع قبل الميلاد.

[96] دوران، جان ماري 1993: ص 94.

إذا كانت أوغاريت* مملكة مستقلة أم تابعة لمملكة يمخاض[97]، فيما تدل الشواهد التاريخية على أن إبْلا** كانت تابعة لها[98].

وتشكل منطقة أعالي الجزيرة السورية والفرات حتى عمق الأناضول ميداناً سياسياً وجغرافياً وسكانياً متنوعاً ومعقداً، اشتهرت من مناطقها بلاد أبوم***، وبلاد سوبارتو التي تموضعت في الرميلان قرب نهر دجلة[99]. كما قامت مملكة كركميش في منطقة الفرات الأعلى إلى الشمال الغربي من ماري والشرق من يمخاض. وقد كانت مدينة تجارية مهتمة بإقامة علاقات طيبة مع جيرانها، لتأمين السلامة لتجارة العبور[100].

تقع مملكة ماري جنوباً على الضفة اليمنى للفرات الأوسط شمال غرب بلدة البوكمال[101]. وقد عُرف فقط بضعة حكام من ماري. بعد وفاة يخدون ليم ملك ماري، قام شمشي أدد الأول (ملك آشور****) بإخراج وليّ العهد زمري ليم من ماري، الذي وجد ملجأً في قصر ياريم ليم ملك يمخاض. كان شمشي أدد الأول حاكم

---

* تقع مملكة أوغاريت في تل رأس الشمرة على ساحل البحر المتوسط. بدأت عملية التنقيب عام /1929/ من قبل بعثة فرنسية برئاسة كلود شيفر والذي استمر حتى عام /1970/. واستمرت التنقيبات بعد ذلك برئاسة هنري دوكونتينسون /1972-1973/، ثم جان مارغرون /1975-1976/، يليه مارغريت يون /منذ 1978/، ثم يفيس كالفيت وبسام جاموس عام /2000/م، ومن ثم فاليري ماتويان وجمال حيدر /2000-2010/. سُكن الموقع منذ الألف السابع قبل الميلاد، وقد بلغ أوج ازدهاره في عصر البرونز الحديث.

[97] مرعي، عيد 2010: ص 128.

** يقع موقع إبْلا، تل مرديخ حالياً، على بعد /70/ كم جنوبي مدينة حلب. بدأت عملية التنقيب فيه عام /1964/ من قبل بعثة إيطالية بإدارة باولو ماتييه. تعود أهم سوياته إلى عصري البرونز القديم والوسيط.

[98] Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 298.

*** اسم بلاد أخرى مطابق لاسم أبوم والذي هو الاسم القديم لحوضة دمشق.

[99] عبدالله، فيصل 2007: ص 54 - 55.

[100] مرعي، عيد 2010: ص 125.

[101] مرعي، عيد 2010: ص 78.

**** تقع مدينة آشور القديمة على الضفة الغربية لنهر دجلة، على بعد /100/كم جنوب الموصل. بدأت أعمال التنقيب من قبل هرمز رسام /1853/، ثم جورج سميث /1878/، وبعد ذلك نقبت بعثة ألمانية برئاسة فالتر أندريه في أعوام /1903-1914/. وواصل آثاريون عراقيون أعمال التنقيب والترميم بين عامي /1978-1986/، ومن ثم عادت بعثة ألمانية إلى العمل في الموقع /1988-1990/. بدأ استيطان الموقع في منتصف الألف الثالث ق.م، وأصبحت آشور عاصمة المملكة الآشورية القديمة في النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد.

ماري الأكثر أهمية في هذا العصر[102]، وقد أدار ماري وآشور من مدينة شوبات إنليل (تل ليلان). وتوفي شمشي أدد الأول حوالي السنة الثانية عشرة من حكم حمورابي. وقارب عهد ابنه يسمح أدد في ماري على النهاية بعد وفاة أبيه بأربعة أعوام بواسطة زمري ليم الذي قام بمساعدته والد زوجته ياريم ليم ملك يمخاض. ويُعتقد أن عهد زمري ليم قارب على النهاية مع تفكيك أسوار ماري من قبل حمورابي ملك بابل* [103]، الذي استولى على ماري عام /1760/ قبل الميلاد حارقاً قصرها الشهير ومنهياً دورها كمدينة عظيمة وكقوة سياسية[104]، ليتولى بنفسه السيطرة على طرق التجارة وحصد الأرباح[105].

قامت مملكة قطنا في سهل حمص، وهي تتميز بالمراعي العشبية الممتدة شرقاً حتى وادي الفرات[106]. فيما تبدأ بلاد أمورو مباشرةً إلى الجنوب من قطنا[107]. وقد اشتهرت فيها مملكة آبوم التي تشمل دمشق وغوطتها وحوضة دمشق[108]. كانت قطنا مرتبطة مع ماري عبر طريق تجارة مباشر، مما سمح للقوافل التجارية المنطلقة إلى الجزء الجنوبي الغربي من سورية من تجنب يمخاض. وقد تشكلت العلاقات بينهما في عهد شمشي أدد الأول عندما زوَّجَ ابنه يسمح أدد حاكم ماري إلى ابنة اشخي أدد ملك قطنا[109]. بينما كان التنافس المسلح مستمراً بين يمخاض وقطنا[110]. إلى أن قام زمري ليم بتجديد العلاقات مع قطنا ونجح أيضاً في خلق حلف بين يمخاض وقطنا، مما أدى إلى نشوء حالة سياسية ثابتة في سورية الشمالية والوسطى عاصرت زوال ماري والقوة المتصاعدة لحمورابي[111].

---

[102] Rowton, M. B. 2007: p. 210.

* تقع مدينة بابل على بعد حوالي /90/كم جنوب غرب بغداد. بدأت الحفريات بشكل رسمي فيها عام /1899/ على يد الألماني روبرت كولدوي واستمرت دون انقطاع حتى عام /1917/. ثم تابع معهد الآثار الألماني في بغداد ومديرية الآثار العراقية أعمال الدراسة والترميم لكثير من الأوابد البابلية الباقية. سُكن الموقع منذ الألف الثالث ق.م. وأصبحت بابل مملكة مهمة في النصف الأول من الألف الثاني قبل الميلاد، ومن ثم في النصف الأول من الألف الأول قبل الميلاد.

[103] Rowton, M. B. 2007: p. 210.
[104] Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 317.
[105] Kupper, J. R. 2006: p. 10.
[106] Kupper, J. R. 2006: p. 19-20.
[107] Kupper, J. R. 2006: p. 21.
[108] Pitard, W. T. 1987: p. 38 - 39.
[109] Lemche, N. P. 1995: p. 1201.

[110] دوران، جان ماري 1993: ص 95.

[111] Lemche, N. P. 1995: p. 1203.

كانت نهاية مملكة يمحاض على يد المملكة الحثية القديمة التي تأسست في وسط بلاد الأناضول في منتصف القرن السابع عشر قبل الميلاد من قبل الحثيين، وهم جماعات هندو أوروبية كانت قد هاجرت إلى هذه المنطقة منذ بدايات الألف الثاني قبل الميلاد، واتخذت من خاتوشا (بوغازكوي حالياً شرق أنقرة، انظر الشكل 2) عاصمة لهم[112]. هاجم الحثيون المنطقة بشكلٍ متكرر تحت حكم خاتوتشيلي الأول ومن ثم حفيده مورشيلي الأول مدمرين آلالاخ وعلى الأرجح إبْلا أيضاً. كذلك قام الحثيون بتدمير مملكة يمحاض، ومن ثم حولوا انتباههم إلى الجنوب ونجحوا في غارةٍ مباغتةٍ عام /1595/ قبل الميلاد في نهب بابل قبل قيامهم بالتراجع السريع[113]. وقد وضع هذا الحدث إشارةً لنهاية سلالة بابل الأولى[114]، وأيضاً نهايةً لعصر البرونز الوسيط.

1-2-3- التجارة والطرق التجارية:

إن كنا لا نستطيع الحديث عن وحدة سياسية في سورية في هذا العصر، فإننا نستطيع الحديث عن اقتصاد سوري يتحدد من خلال علاقاته التجارية مع بلاد الرافدين ومصر والأناضول[115]. فقد كانت التجارة بين بلاد الرافدين الشمالية (الجزيرة السورية) والأناضول نشطة جداً منذ زمن طويل[116]. إذ كان طريق التجارة الشمالي يتقدم حتى الأناضول المركزية، أما طريق الجنوب يمر بتدمر ويتابع حتى دمشق، ثم يتجه نحو فلسطين أو يتوجه مباشرة إلى لبنان[117]. إن موقع يمحاض، كمحطة بين البحر المتوسط والفرات منح هذه المملكة دوراً رئيسياً في عالم التجارة في ذلك العصر[118]، فقد كانت حلب تستورد البضائع عن طريق البحر، إن لم يكن بشكل مباشر يكون عن طريق ولاية تابعة، وتوردها إما إلى أعالي دجلة أو إلى بلاد بابل والخليج الفارسي[119]. فقد وجدت بالتأكيد اتصالات في ميناء أوغاريت مع عالم بحر إيجه[120]. كما أدت قطنا دوراً تجارياً مهماً نتيجة وقوعها على

---

[112] مرعي، عيد 2010: ص 106.

[113] Wiess, H. and Kohlmeyer, K. 1985: p. 216.

[114] Rowton, M. B. 2007: p. 212.

[115] عبدالله، فيصل 1996: ص 104.

[116] مارغرون، جان كلود 2006: ص 74.

[117] عبدالله، فيصل 1996: ص 106.

[118] دوران، جان ماري 1993: ص 96.

[119] Kupper, J. R. 2006: p. 19.

[120] دوران، جان ماري 1993: ص 96.

طرق المواصلات التي كانت تربط منطقة الفرات الأوسط (ماري) مع مناطق سورية الساحلية ومع قبرص وكريت، ومناطق شمالي سورية (حلب) مع مناطقها الجنوبية، بما في ذلك فلسطين، ومن بعدها مصر. ونجد صدى لهذا الدور التجاري المهم في تأسيس مركز تجاري معروف فيها[121].

وتتجلى ملامح التغييرات الاقتصادية في هذا العصر في اضمحلال نظام اقتصاد المعبد القديم، وحصر تجارة بعض المواد الثمينة بالملك الذي أصبح قصره مركز النشاط التجاري ومكان عقد الصفقات والمبادلات[122]، كما أصبحت الطرق التجارية أكثر أهمية مع التطور في وسائط النقل. وأظهرت نصوص ماري أن انتقال البضائع في المنطقة قد بلغ في القرن الثامن عشر ومايليه بقليل مبلغاً لم يعرف من قبل. وقد شمل هذا الانتقال الممتلكات الروحية والمادية[123]. فقد تبادل الحكام المعلومات والآراء والمعارف والهدايا والبضائع المختلفة[124]. كما نتج عن الاحتكاك الثقافي والسياسي، تبادلات فنية شملت انتشار عدة مواضيع وعناصر فنية[125]. إذ يُلاحظ أن آثار هذا الاحتكاك الثقافي انعكست بشكل مباشر في الأعمال الفنية المحلية المختلفة التي حملت تأثيرات وعناصر فنية مصرية، آشورية قديمة، بابلية قديمة، حورية وإيجية.

1-3- خاتمة الفصل:

وفي الختام يُلاحظ بأن سورية تتميز بتنوع البيئات وتعددها، ففيها الساحل والهضاب والسهول والجبال، ولكل منطقة جغرافية ما يميزها عن الأخرى، من حيث تواجد أنواع معينة من الحيوانات. وتتوزع الأنواع الحيوانية وفق علاقتها مع الإنسان إلى فئتين هما: الحيوانات المدجنة والتي تضم عشرة أنواع*، والحيوانات غير المدجنة والتي تضم أكثر من /25/ نوع حيواني بريّ** بالإضافة إلى الأنواع الحيوانية التي قام الإنسان بتربيتها لكنها لم

[121] مرعي، عيد 2010: ص 118.

[122] عبدالله، فيصل 1979: ص 171.

[123] عبدالله، فيصل 1996: ص 107.

[124] Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 323.

[125] Breniquet, C. 2002: p. 153.

* هي: الكلب والماشية والخروف والماعز والخنزير وجاموس الماء الهندي بالإضافة إلى أربعة أنواع خيلية هي: الحصان والحمار والبغل والنغل.

** عُددت العائلات الحيوانية (الظبائيات والأيليات والحشرات والزواحف) على اعتبار أن كل منها يمثل نوع حيواني واحد، كما عُددت الحيوانات المجلوبة من الخارج: القرد والدب.

تكتسب أي صفات تدجينية وهي تضم بعض أنواع الطيور والأسماك، مما يجعل المجتمع السوري على معرفة بأكثر من /37/ نوع حيواني. وقد أثرت طبيعة الأرض السورية على طبيعة الأنظمة الحاكمة والتي قامت على شكل ممالك مدن سادت بينها حالة من النزاعات والتحالفات المتبدلة باستمرار، كما أثرت هذه الطبيعة على مخيلة وأعمال الإنسان الفنية، بالإضافة إلى وجود حركة تبادل تجاري بعيدة المدى حملت معها الكثير من التأثيرات الفنية الخارجية التي سيقوم الفصل القادم بمعالجتها ضمن إطار دراسة الأعمال الفنية التي أنتجها الإنسان في سورية في ذلك العصر.

الفصل الثاني

الأعمال الفنية النقشية والجدارية

يرتبط تاريخ الفن ارتباطاً وثيقاً بتاريخ العصر، كما ترتبط أنواع الفنون المختلفة كالرسم والنقش والنحت والتصوير ببعضها بعضاً برباط العصر وتؤثر في بعضها البعض[1]. كذلك الأمر بالنسبة للفنون في عصر البرونز الوسيط في سورية، إذ اشتركت مختلف أنواع الفنون النقشية والجدارية في ميزات وصفات عامة تمثلت في مشاهد تضم أشكال وعناصر معينة نفذت بطرق وأساليب خاصة بهذا العصر. وسيُعنى هذا الفصل بدراسة الفن في سورية في عصر البرونز الوسيط وأنواع الأعمال الفنية النقشية والجدارية وسبر ميزاتها وعرض أبرز أمثلتها.

2-1- الفن في عصر البرونز الوسيط:

كان الفن في المشرق العربي القديم مادةً خاضعةً لإدارة وتوجيه البلاط الملكي[2]، فقد كانت المعابد والقصور تشكل الراعي الأساسي للعمارة والفنون والحِرف. وكثيراً ما كانت مؤسسات الدولة والمعابد الضخمة تنظم وتتحكم بمؤونة ومخزون المواد الأولية وأدوات الإنتاج. وكانت أعمال النحت والرسم وصناعة الحلي والمجوهرات تتركز في المدن الرئيسية والمراكز المهمة الأخرى[3]. وقد اختلف الوضع في عصر البرونز الوسيط إذ اضمحل نظام اقتصاد المعبد القديم، وتم حصر تجارة بعض المواد الثمينة بالملك الذي أصبح قصره مركز النشاط التجاري[4]، وتطلبت الأعمال الفنية الكبرى اهتمام الملك الشخصي لكي يأذن بتنفيذها وليوحي بالقيم التي يجب أن يعززها الفن، لكن الآليات الدقيقة لهذه العملية ماتزال غامضة. وفي الوقت ذاته لم يعكس الفن دائماً اهتمامات الحكام، بشكل خاص في الفنون التي تصنف بكونها فنوناً شعبية.

استخدم فنانو عصر البرونز الوسيط الأعمال الفنية القديمة كمصدر للوحي، لكن لم يتم استخدامها كنماذج للنسخ الجامد[5]. وطوروا تصاميم وأساليب بالاستجابة مع الاحتياجات الاجتماعية والثقافية لمجتمعاتهم، متأثرين بالتقنيات التي كانت في متناولهم، والتي أنتجت بتفاعلها مع التطورات السياسية والاجتماعية أسلوب فنياً جديداً وأهدافاً جمالية[6]. وكان يتم تبادل المتخصصين والفنانين بين الملوك لإضفاء

---

[1] توفيق، سيد 1987: ص 3.

[2] Matthews, D. 1995: p. 457.

[3] Gunter, A. 1995: p. 1540.

[4] عبدالله، فيصل 1979: ص 171.

[5] Matthews, D. 1995: p. 467, 457-458.

[6] Gunter, A. 1995: p. 1541-1542.

الهيبة والمكانة[7]، والذين كانوا عندما ينتقلون من ورشةٍ إلى أخرى يجلبون معهم معرفتهم المهنية وممارساتهم وغالباً أدواتهم وبهذا انتشرت الأفكار الجديدة سريعاً عبر المنطقة بأكملها منتجةً تجانساً في تقنيات الإنتاج[8]. كما كان الفن يرسل إلى الخارج كهدايا دبلوماسية أو بوصفه "تعبئة وتغليف" للسلع التجارية الأساسية (على مثال طبعات الأختام التي كانت تختم البضائع بها)، حيث كان يتم تقليده في بعض الأحيان[9].

2-2- الأعمال الفنية النقشية:

يعتبر فن النقش جزءاً من فن النحت، إذ يُقسم فن النحت إلى ثلاثة فروع: النحت الحر أو النحت الكامل التجسيم ويقصد به التماثيل التي صممت بحيث يمكن مشاهدتها من جميع الجوانب. والنحت أو النقش البارز، وفيه تبدو الأشكال البارزة ملتصقة بالأرضية. والفرع الثالث هو النحت أو النقش الغائر وفيه تكون الأشكال غائرة في الأرضية، أي تكون منحوتة تحت مستوى السطح المطلوب تشكيله[10].

كما يمكن الإشارة إلى فن النقش باسم "النقش في الألواح" والذي يقصد به الأشكال المنقوشة على صفحات الأشياء، والتي لا نراها من جميع جوانبها، على عكس التماثيل التي نستطيع الدوران حولها ورؤيتها من جميع جوانبها[11]. وتُقسم النقائش الصخرية إلى مجموعتين هما: النقائش الصخرية المنقولة، وتشمل على سبيل المثال: المسلات والنصُب التذكارية. والنقائش الصخرية غير المنقولة وهي التي نقشت على سبيل المثال على سفوح أو أعالي الجبال[12].

وما يشار إليه في البحث بعبارة أو بمصطلح "الأعمال الفنية النقشية" هي مجموعة اللقى ثنائية الأبعاد والمتضمنة الأنصاب واللوحات الحجرية أو الطينية والأختام المسطحة والأسطوانية[13]، وغيرها، والتي تكون بشكلٍ أساسي حاملة لنقش.

---

[7] Matthews, D. 1995: p. 467.
[8] Gunter, A. 1995: p. 1540.
[9] Matthews, D. 1995: p. 465-466.

[10] توفيق، سيد 1987: ص 16-17.
[11] أبو عساف، علي 1993: ص 88.
[12] طه، منير 1995: ص 44 - 45.

[13] Breniquet, C. 2002: p. 149-150.

تضم الأعمال الفنية النقشية في سورية في عصر البرونز الوسيط أنواعاً متعددة من اللقى الأثرية، وسيعنى هذا البحث بدراسة الأعمال النقشية التي تحمل مشاهد تصويرية متنوعة، والتي هي: الأنصاب، الأحواض الحجرية، القوالب الطينية، التطعيمات العاجية للأثاث، الأختام الأسطوانية. وتجدر الإشارة إلى أن الأعمال المعدنية في هذا العصر انحصرت بالمشابك البرونزية والأدوات المعدنية[14].

وستُعرض أنواع الأعمال الفنية النقشية على التوالي:

2-2-1- الأحواض النذرية /Votive Basins/: (أرقام 1-3)

جرت العادة على وجود أحواض حجرية منقوشة الوجوه في مدخل كل معبد، شكلت جزءاً من أثاث المعبد الطقسي وتقدم معابد ومزارات موقع إبْلا أحواضاً نموذجية[15]. ونظراً لأن هذه الأحواض تخدم أغراضاً دينية؛ لذا فقد نُقش عليها مشاهد دينية ومشاهد أخرى متصلة بها. وقد اكتُشف داخل كل معبد في إبلا حوض (المعبد B والمعبد D والمعبد N)[16]. سيتم عرضها على التوالي:

- **الحوض المكتشف في المعبد B**: (الرقم 1، في الجدول رقم /1/: جدول الأعمال الفنية النقشية والجدارية) وهو حوض مستطيل الشكل مقسوم من الداخل إلى قسمين. يُزين قاعدة الجوانب الثلاثة الرئيسية نقش نافر عبارة عن صفوف من الأسود الجاثية التي يظهر منها الرأس والقائمتان الأماميتان فقط. ويعلوها في المشهد الرئيسي على الواجهة الأمامية مجلس شراب، وعلى الجانبين الجنود بسلاحهم[17].

- **الحوض المكتشف في المعبد D**: (الرقم 2) هو حوض ذو شكل مستطيل مقسوم من الداخل إلى قسمين. يُقسم المشهد الرئيسي على الوجه الأمامي إلى صفين. نُقش في الصف العلوي الملك والملكة يجلسان على جانبي مائدة التقدمات، ويقف السقاة من الخدم خلف الملكة، بينما يقف الحرس

---

[14] أبو عساف، علي 2011: ص 244-245.

[15] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: p. 422.

[16] أبو عساف، علي 1993: ص 88.

[17] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: No. 291, p. 422.

بأسلحتهم خلف الملك. وفي الصف السفلي قطيع حيوانات يهاجمه أسد. أما على الجانب الأيسر للحوض فقد نُقش البطل العاري يلوي ذيل حيوان مركب ومجنح ويقف خلفه جنود. ونُقش أسفله مشهد يصور رجل يصوب سهماً على أسد يهاجم ثور. وعلى الجانب الأيمن نُقش رجل برأس أسد يمسك بالقائمتين الخلفيتين لأسدين واقفين[18].

- **الحوض المكتشف في المعبد N**: (الرقم 3) هو حوض مقسوم من الداخل إلى قسمين، يصور على الأغلب احتفال معاهدة أو تحالف[19]، وهو موضوع جديد وغير مألوف. نُقش على الوجه الرئيسي للحوض ثلاثة أزواج من الرجال ذوي لباس موحد، وقد تقابل كل اثنين منهما. ويقف شخصان يمسكان براية الحلف في الوسط، في حين يحيط بالمجموعة ربّة على اليمين ورجل على اليسار[20]. نُقش على أحد جانبي الحوض ثلاث ربّات، وعلى الجانب الآخر أزواج من رجال يتصارعون أو يمسكون براية إلى جانب رجل يجلب ضحية[21].

يُلاحظ أن جميع مشاهد الأحواض النذرية تؤكد على مأدبة دينية مقدسة، يشارك فيها الملك مع متعبدين آخرين مسلحين في بعض الأحيان[22].

2-2-2- الأنصاب/النُصب التذكارية: (أرقام 4-5)

يشكل نصب عشتار (الرقم 4، الشكل3) المكتشف في موقع إبْلا أحد أهم وأبرز الأنصاب في عصر البرونز الوسيط. اكتُشفت قاعدته في مكانها الأصلي ضمن الحرم G3 على الأكروبول، وتم العثور على قطعتين تشكلان الأجزاء الوسطى من النصب في المنطقة الشمالية من الأكروبول، في حين أن القطعة العلوية من النصب مفقودة.

18 Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. no. 290, p. 421.
19 Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 301.
20 أبو عساف، علي 1993: ص 89-90.
21 أبو عساف، علي 1988: ص 379.
22 Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003: p. 302.

يحمل النصب مشاهد منقوشة نقشاً غائراً ضمن حقول منتظمة على وجوهه الأربعة، وقد فُقد المشهد العلوي الأول في جميع الوجوه نتيجة فقدان الجزء العلوي من النصب. يحتفظ النصب بأربعة حقول منحوتة على الوجه الأمامي وثلاثة حقول على الوجهين الجانبيين والوجه الخلفي. وتصوِّر مشاهد النصب مواضيع أسطورية ودينية تقصد الاحتفاء بالربّة عشتار[23]، وتشير بشكل دقيق إلى العبادة الفعلية الممارسة في إبلا[24]، التي كانت من أهم مراكز عبادة الربّة عشتار[25]. حيث تعرض الممارسات الشعائرية التي كانت تؤدى خلال الاحتفالات مثل عملية الطواف بتمثال الربّة كما يظهر على الوجه الأمامي (الحقل A2)، ومشهد المأدبة الطقسية (الحقلان A3a، A3b). ويظهر المتعبدين المشاركين في الموكب الطقسي على الوجوه الجانبية، وهم يحملون التقدمات (الحقلان B2، C4) ويقدمون الأضاحي الحيوانية الحقل (الحقلان C3، B3)[26]، كما نُقش في الحقلين (C2، B4) مشهد البطل الذي يقتل أسداً[27].

إن النصب الآخر المتميز في عصر البرونز الوسيط هو نصب بعل (الرقم 5) الذي اكتشف في أوغاريت ويعود إلى نحو عام /1650/ق.م. نُقش عليه رب ملتحي له ضفيرتان منسدلتان ومعكوفتان. يضع الربّ تاجاً ذات نهاية مستدقة، يخرج منه قرنان رمز الربوبية، ويرتدي مئزراً ثُبتَ خنجرٌ في وسطِه. يلوح الربّ بدبوس في يده اليمنى، ويمسك في يده اليسرى برمح يشبه غصن الشجرة يصل نصله حتى الأرض. ويقف على خطوط مستقيمة تحصر بينها خطوطاً متعرجة قد ترمز إلى الجبال. وهو يمثل الربّ بعل أو ربّ الطقس بشكل عام. ويقف أمامه أو إلى جانبه رجل صغير جداً، قد يكون أحد ملوك أوغاريت[28].

---

[23] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390.

[24] Nigro, L. 1998: p. 30.

[25] Matthiae, P. 1987: p. 152.

[26] Nigro, L. 1998: p. 28.

[27] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390 - 391.

[28] أبو عساف، علي 1993: ص 92-93.

2-2-3- القوالب الطينية: (أرقام 6-26)

عُثر في القسم الغربي من قصر ماري على مجموعة مهمة مؤلفة من /47/ قالب طيني (الشكل 4، أرقام 6-26) استخدمت في تزيين أطباق معينة أودعت على المائدة الملكية. تواجدت هذه القوالب بالقرب من الأفران (في الغرفة /70/)[30].

إن أشكال بعض القوالب دائرية أو مستطيلة، وتتراوح أقطار القوالب الدائرية بين /18.6-28.7/سم، فيما تبلغ أبعاد القوالب المستطيلة /32.5 x 19/سم أو /23.6 x 12.5/سم[31]. كما صنعت بعض القوالب الطينية بأشكال حيوانات معينة على مثال أربعة نماذج على شكل سمكة (أرقام 25، 26)، أربعة على شكل أسد راقد يزأر (الشكل 6: ب). وتتميز جميع القوالب بكونها مزخرفة ومزينة بشكل فني، وقد وجدت إلى جانب المواضيع الهندسية المحضة مثل الدوائر المتحدة المركز والخطوط المتداخلة والخطوط المتوازية والورديات البسيطة أو المضاعفة (الشكل 5)، مواضيع أكثر تعقيداً تجمع بين النمط الهندسي وتمثيل الحيوانات. وقد وُزعت رسوم الحيوانات المتنوعة على سطح القالب في إطارات/أطواق متحدة المركز (أرقام 11، 16-18، 22-24) أو جُمعت في المنطقة المركزية (أرقام 6، 8-10، 13-15، 19-21). وكانت أبرز نقوش القوالب موضوع الحيوانين المتقابلين على جانبي شجيرة (أرقام 9-10، الشكل 6: هـ، و) وثور نحيل يسير متجهاً نحو اليسار فوق جبل (الرقم 6). أيضاً تحمل ثلاثة قوالب مستطيلة الشكل نقشاً لامرأة عارية تجلس وتسند ثدييها بيديها (الشكل 6: أ). كما نُقش على أحد القوالب رجل يقود أيلاً يمسكه بواسطة قرونه بينما يهجم كلب سلوقي على صدر الحيوان (الرقم 12، الشكل 6: د). ونُقش على قالب آخر أسد ينقض على ردف ثور يتحرك نحو اليسار (الرقم 7، الشكل 6: جـ)[32]. وقد صَوَر الفنان مشاهد وعناصر أخرى مثل حيوان منفرد، أسود تحوم حول بعضها (أرقام 13، 19)، حيوانات من نوعين مختلفين تحوم حول بعضها (أرقام 8، 14، 15، 20)، حيوانات وطيور وأسماك تتحرك في حلقات متموجة (أرقام 11، 16-18، 22-24)، مستمداً هذه المواضيع من البيئة[33].

---

[30] Parrot, A. 1937: p. 75-76.

[31] أبو عساف، علي 1993: ص 106.

[32] Parrot, A. 1937: p. 76-77.

[33] أبو عساف، علي 1993: ص 107.

2-2-4- **التطعيمات/التنزيلات العاجية**: (أرقام 27-29)

برزت أعمال النقش على العاج في عصر البرونز الوسيط بكثرة، فقد عمَّ استعمال العاج في نهاية الألف الثالث وخلال الألف الثاني بصورة خاصة. وقد كشفت البعثة الإيطالية في موسم حفريات عام /1988/م في إبْلا عن العديد من القطع العاجية المحطمة إلى أجزاء صغيرة، وهي تحمل آثاراً لحريق، وذلك فوق أرضية إحدى غرف القصر الملكي الشمالي (القصر P) والتي ترقى إلى عصر البرونز الوسيط الثاني. وهي عبارة عن مرصعات عاجية رقيقة لا يتعدى سمك إحداها /2.5/مم، نُقشت عليها أشكال إنسانية وحيوانية ورموز دينية. وكانت مخصصة على الأغلب لتنزيلها على سطوح خشبية لأثاث منزلي، ويعتقد أن السطح المستوي الأملس الذي كانت موضوعة عليه هو عبارة عن القسم الخلفي لسرير في وضعية عامودية. وتبدي الأشكال المنقوشة على هذه القطع تأثيرات مصرية دينية محورة من قبل الفنانين السوريين الذين صنعوها، أبرزها قطعتان تحملان صورتين جانبيتين لرأسي رجلين يرتدي كلاً منهما تاجاً مصرياً مختلفاً (الشكل 7)، وقطعة تحمل صورة جانبية لرأس امرأة مزدان بقرنين صغيرين على جانبي قرص الشمس يشبه رأس الربّة حاتور*، وقطعتين عاجيتين تحملان شكلين متماثلين لربيّن بجسد إنساني ورأس صقر (أرقام 27-28)، وقطعة عاجية تحمل تمثيل لإنسان برأس تمساح بالصورة الجانبية (الرقم 29) وهو ظهور نادر جداً. وإنه من الممكن أن يكون الفنانون السوريون الذين أبدعوها قد شاهدوا الأصول المصرية في المدن السورية التي كان لها علاقات مع مصر، مثل أوغاريت وقطنا وإبْلا نفسها[34].

2-2-5- **الأختام الأسطوانية /Cylinder Seals/**: (أرقام 36-155)

شاع نوعان من الأختام في المشرق العربي القديم، وإن النوع الأقدم والأطول بقاءً والأوسع انتشاراً هو الختم المسطح. والذي كان يملك وجهاً مسطحاً أو محدباً قليلاً، نقشت عليه تصاميم تجريدية أو تمثيلات شكلية. وغالباً يملك عقدة أو ثقب يمرّ عبرها خيط من أجل التعليق[35]. وشُهدت الأختام المسطحة في الساحل

---

* الربّة حاتور هي ربّة الخصب والأمومة المصرية، كان يتم تمثيلها في صورة بقرة أو في صورة امرأة لها أذنا بقرة أو على رأسها قرنان، وقد أصبحت منذ الامبراطورية الوسطى في مصر /2000/ ق.م تتميز بتسريحة شعر عبارة عن خصلات شعر ملفوفة على جانبي الرأس.

[34] Scandone Matthiae, G. 1990: p. 146- 148.

[35] Pittman, H. 1995: p. 1590.

السوري منذ العصر الحجري الحديث إذ عثر على أختام في موقع بقرص*[36] (انظر الشكل 2). وتطور الختم المسطح عبر العصور إلى أن ظهر في النصف الثاني من الألف الرابع قبل الميلاد نوعٌ جديدٌ من الأختام هو الختم الأسطواني، الذي تزامن انتشاره مع أقدم الوثائق الكتابية في بلاد الرافدين، الأمر الذي جعل للختم المسطح دوراً هامشياً طيلة الألفي سنة اللاحقتين.

إن الختم الأسطواني عبارة عن قطعة أسطوانية يتراوح متوسط طولها عادةً بين خمسة وسبعة سنتيمترات، وقطرها لا يتناسب مع طولها بشكل ثابت لكن يبلغ حوالي نصف الطول. يجري عادةً نقش أشكال معكوسة وغائرة في السطح الخارجي للأسطوانة وتظهر هذه الأشكال ناتئة فيما لو سحبنا الأسطوانة فوق مادة طرية. يخترق الأسطوانة ثقبٌ طولانيٌ يستخدم في تعليق الختم[37]. وظهرت الأختام الأسطوانية المبكرة في شمال سورية في أواخر الألف الرابع قبل الميلاد، وبقيت قيد الاستخدام حتى القرن الثالث عشر قبل الميلاد، حيث تم استبدالها مجدداً بالأختام المسطحة[38].

وإن الغاية التي صنع من أجلها الختم هي تمييز الملكية الشخصية أو التعريف بالفرد أو بالمؤسسة. واستُخدم في ختم الوثائق أو البضائع لضمان عدم المساس بها وختم المعاهدات أو الاتفاقيات للتأكيد على شرعيتها[39]. إذ استخدمت الأختام في توثيق الرقيمات الطينية، وتسجيل حركة البضائع والسلع، وحمايتها[40]. واقتصر الختم في بادئ الأمر على المؤسسات الرسمية فقط ومع فصل الدين عن الدولة وشيوع الملكية الفردية أصبح الختم في أيدي الملوك وكبار الموظفين والكتبة والتجار. ثم عمَّ انتشاره بين الناس في مطلع عصر البرونز الوسيط نتيجة التحولات التي طرأت على النظم الاقتصادية[41].

---

* يقع موقع تل بقرص على الضفة اليمنى لنهر الفرات، على بعد حوالي /40/ كم إلى الجنوب الشرقي من مدينة دير الزور. بدأ التنقيب فيه عام /1965/م من قبل هنري دوكونتسون الفرنسي وفان لير الهولندي. ومن ثم تابعت بعثة هولندية من جامعة امستردام بين عامي /1976-1978/ بإدارة ووتربولك.

[36] Collon, D. 1997: p. 11.

[37] كيونه، هارتموت 1980: ص 14-15، 24.

[38] Porada, E. 1985: p. 90.

[39] كيونه، هارتموت 1980: ص 21.

[40] Porada, E. 1985: p. 90.

[41] كيونه، هارتموت 1980: ص 23، 26.

صنعت معظم أختام عصر البرونز الوسيط من حجر الهيماتيت[42]، كما صُنعت من مواد أخرى مثل حجر الليمونيت واليشب الأخضر وغيرها[43]. وصنفت أساليب الأختام الأسطوانية السائدة في عصر البرونز الوسيط في المشرق العربي القديم تبعاً للتقليد الفني الغالب والواضح فيها إلى أربعة أساليب، هي: الأسلوب البابلي القديم، والأسلوب الآشوري القديم، والأسلوب الأناضولي أو الكبادوكي، والأسلوب السوري[44]. وتداخلت هذه الأساليب الأربعة في سورية تداخلاً تقنياً وفنياً وجغرافياً وحصل تأثير متبادل فيما بينها.

في حين تقسم الباحثة إيديث بورادا (Edith Porada) الأختام الأسطوانية السورية في عصر البرونز الوسيط إلى عدة أنماط قد تتعاصر أو تتتالى، هي:

1. النمط السوري القديم الأول: ساد حوالي /2000–1800/ ق.م.
2. النمط السوري القديم الثاني: ساد حوالي /1920–1840/ ق.م، على مثال الطبعات السورية على الألواح الآشورية القديمة في كولتبه.
3. النمط السوري الكلاسيكي الأول: ساد حوالي /1800–1730/ ق.م، ويضم أساليب معاصرة مثل صفوف عمودية من حيوانات متطابقة أو رسومات أخرى.
4. النمط السوري الكلاسيكي الثاني: ساد قبل عام /1720/ واستمر حتى حوالي /1650/ ق.م، وهو يماثل أختام السوية السابعة في آلالاخ ويحوي عناصر إيجية.
5. نمط ضعيف أو مخفف ساد في الجزء الأخير من السوية السابعة في آلالاخ[45].

أما بريغز بيوشانان (Briggs Buchanan) المختص بالأختام في متحف الأشموليان في أوكسفورد، فيدرس الأختام الأسطوانية في سورية في هذا العصر تحت مسمى "النمط السوري القديم"، ويربطه بالممالك الأمورية في شمالي سورية حوالي /1850–1600/ قبل الميلاد. ويقسمه إلى ثلاث مراحل هي: المرحلة الباكرة حوالي /1850/ ق.م، والمرحلة الناضجة حوالي أواخر القرن التاسع عشر حتى بداية القرن السابع عشر قبل الميلاد. وتصل الأختام في نهاية هذه المرحلة إلى حقبة متطورة تماماً حوالي بداية القرن السابع عشر قبل الميلاد،

[42] كيونه، هارتموت 1980: ص 68.

[43] Buchanan, B. 1966: p. 168.
[44] Merrillees, P. 2001: p. 49.
[45] Porada, E. 1985: p. 102.

والمرحلة المتأخرة في أواخر القرن السابع عشر حيث يتداخل النمط أو يتزامن مع الأسلوب الميتاني النامي. ويناقش الباحث أنه رغم حصول بعض التغييرات عند تطور الأختام عبر هذه المراحل إلا أنها بقيت متجانسة[46].

وتعتبر مواضيع الأختام الأسطوانية السورية في هذا العصر بوجه عام، ذات طبيعة دينية، فالطابع الديني يشمل حتى المواضيع التي تبدو دنيوية مثل مشاهد الصيد والقتال التي كانت تجري على شرف الربّ[47]. وكان من أبرز المواضيع المحببة في هذا العصر تمثيل الأرباب مع شعاراتها[48]، وتمثيل مجموعات حيوانية منفصلة ونقوش الحيوانات المتحركة في الرسوم الثانوية أو ضمن حقل المشهد[49]. كما استمرت بعض مواضيع العصر السابق مثل موضوع التقديم أو الامتثال أمام الرب[50]، ومشهد الصراع[51]. وتتميز المواضيع بأنها انتقائية ومتنوعة جداً، وتبدي الرسوم قوة وحيوية ونشاطاً استثنائياً[52]. وتتميز مشاهد الأختام أيضاً بالإيجاز وبأن حقل المشهد عُبئ بالرموز والشعارات[53]، وبكون الختم أصبح مادة للزخرفة[54]، إذ نُقش العديد من العناصر الفردية في حقل المشهد والتي تملك جميعها معنىً متميزاً جداً[55]. وقد يتألف التصميم أحياناً من صفين يفصل بينهما خط أفقي مستقيم أو خط مسنن وسط خطين متوازيين[56]، أو جديلة. كما يوجد ميل إلى التصاميم الفنية المشابهة للتطريزات[57].

---

46 Buchanan, B. 1966: p. 165.

47 كيونه، هارتموت 1980: ص 28.

48 أبو عساف، علي 1988: ص 361.

49 Buchanan, B. 1966: p. 167.

50 أبو عساف، علي 1988: ص 361.

51 Merrillees, P. 2001: p. 48.

52 Buchanan, B. 1966: p. 166-167.

53 أبو عساف، علي 1993: ص 97.

54 أبو عساف، علي 1993: ص 100.

55 Collon, D. 1990: p. 52.

56 Collon, D. 1987: p. 44.

57 Collon, D. 1987: p. 55.

وتنقسم الأختام الأسطوانية التي ستدرس في هذا البحث إلى فئتين، الأولى هي الأختام وطبعات الأختام الناتجة عن الحفريات والعمل الحقلي في عدة مواقع سوريّة تعود إلى عصر البرونز الوسيط منها: تل عطشانة/آلالاخ، تل ليلان، تل الحريري/ماري، تل المشرفة/قطنا، تل مرديخ/إبْلا، وغيرها. أما الفئة الثانية هي الأختام الموجودة في المجموعات المتحفية الوطنية والعالمية والتي تم اقتناؤها بطرق مختلفة مثل التنقيب والشراء ومصادرة المهربات، كما توضح قائمة مصادر الأعمال الفنية النقشية والجدارية المدروسة /ص277/.

وفي الختام يُلاحظ تعدد أنواع الأعمال الفنية النقشية في سورية في عصر البرونز الوسيط والتي يتميز كل منها بميزات خاصة تعكس مدى مهارة الفنانين السوريين.

2-3- الأعمال الفنية الجدارية: (أرقام 30-34)

يدل مصطلح "الأعمال الفنية الجدارية" على الصور المرسومة على الجدران والمنفذة عبر فن التصوير الذي هو فن تنظيم ألوان سائلة بطريقة معينة على سطح مستوى من لون مختلف من أجل إيجاد الاحساس بالمسافة والحركة والملمس والشكل أو تخيله. وغالباً ما يستخدم التصوير الفرشاة واللون السائل. ويعد التصوير من أقدم الفنون التي ظهرت في العالم[58].

اكتشف الرسم الأبكر المحفوظ على جدار بناء في موقع جعدة المغارة* في شمال سورية (الشكل 2)، ويؤرخ إلى العصر الحجري الحديث[59]. ومن ثم كانت على طول العصور التاريخية جدران البيوت والمعابد والجدران الداخلية للقصور تزخرف برسومات تصويرية ملونة، أو مشاهد أسطورية مطبقة على طبقات من الجص الطيني الأبيض الناعم[60]. وبرغم أن الرسوم الجدارية كانت معروفة منذ العصر الحجري الحديث في الأناضول وفلسطين ووادي الفرات إلا أنها لا تمثل سوى ألوان حمراء متشابهة وبسيطة، لذلك تعتبر الرسوم الجدارية العائدة لعصر

---

[58] توفيق، سيد 1987: ص 17.

* يقع موقع جعدة المغارة على الضفة اليسرى لنهر الفرات على بعد /115/كم شمال شرق حلب. بدأت الحفريات فيه عام /1991/ ضمن حملة إنقاذ المواقع المعرضة للغمر عند بناء سد تشرين، من قبل بعثة فرنسية برئاسة إيريك كوكيغنيوت. ويعود إلى العصر الحجري الحديث.

[59] Coqueugniot, E. 2010: pp. 51-57.

[60] Gunter, A. 1995: p. 1549.

البرونز الوسيط (القرن الثامن عشر قبل الميلاد) تظهر في سورية للمرة الأولى[61]. كما برزت في هذا العصر محاولة محاكاة الحجر أو الخشب أو النسيج بشدة كما في موقعي ماري وتل سكا* [62] (انظر الشكل 1).

اكتشفت العديد من الرسومات الجدارية في عصر البرونز الوسيط على جدران قصور موقعي ماري وآلالاخ وجدران المبنى الإداري (القصر) في تل سكا، والتي ستعرض على التوالي:

2-3-1- الرسومات الجدارية في ماري (تل حريري):

لم ينتج أي موقع رسومات جدارية أكثر من قصر زيمريليم في ماري الذي يعود إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد. وهو يضم حوالي /300/ غرفة زُخرفت منها /26/ غرفة وممر، إذ جُصصت الجدران الداخلية وإطارات الأبواب وطليت في بعض الأحيان بأحمر بسيط مع القار الأسود في الحواف أو زُينت برسوم تمثل مشاهد طقسية أو أسطورية[63]، كما لوحظت في بعض الغرف شذرات من الرسوم التزيينية مثل الشرائط المستطيلة المتوازية والضفيرة المزدوجة ذات اللون الأزرق الكوبالتي وغيرها.

إن من أبرز الرسوم الجدارية المكتشفة في قصر ماري الرسم المسمى "لوحة التنصيب" (الرقم 30، والأشكال 10، 11)، الذي اكتشف في الساحة /106/ في موضعه الأصلي على الجدار الجنوبي[64]. نُفذ هذا الرسم الجداري على الطينة واستخدمت ألوان الأحمر البرتقالي والأصفر والأزرق والأبيض والأسود في تلوينه[65]. والرسم عبارة عن حقل مستطيل، يملأ فيه موضوع الثلثين الأيمن والأيسر الحقل من الأسفل إلى الأعلى، أما القسم

---

[61] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 106.

* يقع تل سكا إلى الجنوب الشرقي من مدينة دمشق، تنقب فيه منذ عام /1989/ بعثة سورية وطنية من المديرية العامة للآثار والمتاحف برئاسة أحمد طرقجي، وتعود أهم سوياته إلى عصري البرونز الوسيط والحديث.

[62] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 107.

[63] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 315.

[64] بارو، اندريه 1979: ص 127-128.

[65] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 101-102.

الأدنى من الثلث الأوسط كان مشغولاً من قبل إطار أصغر يحصر مشهداً مركزياً. شُكِل إطار اللوحة الكبير بواسطة شريط قاتم يضم رسوماً حلزونيةً متصلةً. ورُسم على إطار الضلعين القصيرين شراشيب معوجة تشبه حواف البساط[66]. في حين يُحدَد المشهد المركزي من ثلاث جهات بإطار مكون من ستة خطوط متراكزة، بينما زُينت قاعدته بشريط مؤلف من حلزونات ولفائف. وقد قُسِم هذا المشهد بواسطة شريط مكون من ستة خطوط أفقية إلى صفين أفقيين متراكبين فوق بعضهما البعض. يعرض الصف الأول مشهد التنصيب المؤلف من ملك يتلقى رموز السلطة العصا والحلقة من الربّة عشتار في حضور أرباب آخرين. في حين يتعلق الصف السفلي بموضوع الخصب الذي يرمز إليه بالمياه المتدفقة إذ يعرض ربّتان تحمل كل منهما إناءاً فياضاً. يحيط بالجزء المركزي من الرسم عناصر أخرى موزعة على كلا الجانبين بشكل متناظر، مما ساعد في ترميم الأجزاء التالفة من الرسم. وهي على التوالي شجرة أوراقها تزيينية، ثم مجموعة حيوانات متراكبة فوق بعضها، يليها نخلة يتسلقها رجلان، وفي طرف المشهد ربّة كبيرة الحجم ترفع يديها في تضرع، ويبدو كامل التركيب تحت بركتها[67].

يضم هذا الرسم الجداري مجموعة من التأثيرات، إذ تُلاحظ التأثيرات البابلية في تصوير الرّبة عشتار والربّات المتشفعات[68]. بينما يعود أسلوب تنفيذ شجرة النخيل والشجرة المقدسة وطريقة تسلق شجرات النخيل من قبل بعض الخدم بتفاصيله القريبة من الطبيعة إلى عالم التصوير المصري. في حين يظهر الملك بالزي الآموري الذي هو عبارة عن رداء غني بالزخارف وقبعة مرتفعة[69]. ويدل مشهد التنصيب الجداري في ماري على أن هناك الكثير من الصالات الملكية التي زُينت برسوم مشابهة ولكن للأسف لم يبق من آثارها سوى نتف تدل على أنها كانت موجودة ذات يوم[70].

---

[66] Margueron, J. 1995: p. 893-894.

[67] Parrot, A. 1958: p. 53-61.

[68] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 107.

[69] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 102.

[70] عبدالله، فيصل 2003: ص 80.

يوجد إلى جانب مشهد التنصيب رسمان جداريان كبيران، كانا على الأرجح جزءاً من مشهد واحد[71]، يمثلان تقديم أضحية تحت رئاسة الملك الذي يتقدم بخطى ثابتة على رأس حاشية، ويصطحبون معهم الثيران المخصصة للتضحية[72]. تعرض القطعة الأصغر (الرقم 31، والشكل 8) المحفوظة في المتحف الوطني بحلب، رجلاً ذا لحية سوداء قصيرة يتحرك من اليسار إلى اليمين وهو يقود ثوراً بحبل وحلقة في أنفه، وقد كُسيت نهايات قرني الثور بلون الذهب أو الفضة وشد على جبهته هلال من لون المعدن نفسه. فيما تعرض القطعة الثانية (الرقم 32، والشكل 9) المحفوظة في متحف اللوفر بباريس، رجل كبير الحجم بقي منه جزء ضيل، يمثل ملك يتزعم موكباً[73]. ويتميز عن المضحّين الآخرين من خلال حجمه الضخم المقدر بـ /1.60/م وهو ضعف حجم المشاركين الآخرين /80/سم. وينقسم الموكب خلفه إلى صفين متراكبين يجمعان الكهنة والمضحّين والعرافين ورفيعي المقام الذين يرتدون جميعاً أثواباً ذات تطاريف أو شراريب، بالإضافة إلى وجود حيوانات مزينة للتضحية[74]، والتي بقي منها ثور مماثل للثور الذي في القطعة السابقة. تتميز هاتان القطعتان بالحيوية والتصميم الدقيق وبتأطير الحقول والأشخاص والزخارف بالخط الأسود. استُخدمت فيهما ألوان المغرة الحمراء الداكنة والفاتحة والأسود والأبيض[75]. وأُنجز الرسم والتلوين على طبقة الجص التي تكسو الجدران فور جفافها الكلي أو حتى بعد تركيبها بفترة طويلة. ساد هذا النوع من التراكيب الصفية التي تُرتب فيها الأشكال في صفوف أفقية في المشرق العربي القديم على مدى ثلاث ألفيات مع استثناءات قليلة جداً. وتتميز هذه القطعة بالاختلاف في ارتفاعات الصفوف الأفقية والذي يقدم تنوعاً وافياً إلى هذا النسق من الرسومات. وإن مشهد تقديم القرابين هذا يقدم مثالاً عن موكب يقوم فيه أصحاب المناصب العالية برئاسة الملك الذي يتقدمهم بتقديم الثيران للأضحية، وهو موضوع شائع في بلاد الرافدين[76].

---

[71] Parrot, A. 1958: p. 21.

[72] بارو، اندريه 1979: ص 129-130.

[73] Parrot, A. 1958: p. 19, 22-23.

[74] Margueron, J. 1995: p. 893.

[75] Parrot, A. 1958: p.22- 23.

[76] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 106-107.

أيضاً كان يوجد على الجانب الشرقي من لوحة التنصيب مشهد يضم ماعزين ضخمين يواجهان بعضهما بعضاً على جانبي شجرة فوق جبل (الرقم 33)، وهو موضوع زخرفي تزييني قديم[77]. تتميز رسوم مملكة ماري الجدارية بالدقة والموهبة العالية وباستخدام الفنانين لأصبغة قوية شديدة القتامة لإضفاء نوع من الهيبة الملكية.

2-3-2- الرسومات الجدارية في تل سكا:

عُثر ضمن السوية الرابعة التي تعود إلى عصر البرونز الوسيط الثاني في موقع تل سكا على مبنى كبير ذي مواصفات معمارية غاية في الدقة. جدرانه سميكة من اللبن، طُليت بطبقة من الطين، ثم كُسيت بطبقة من الكلس الأبيض[78]، والتي من ثم رُسم عليها رسومات ملونة ونماذج تزيينية. ظهرت قطع الرسوم الجدارية أثناء عملية التنقيب ضمن طبقات الردميات أو في مكانها الأصلي على الجدران المنهارة[79].

تتناول الرسومات الجدارية في تل سكا مواضيع متعددة منها مشاهد مختلفة من الحياة اليومية للطبقة الحاكمة ومشاهد دينية أو ميثولوجية بالإضافة إلى مواضيع ذات طابع هندسي تزييني. فقد عثر على مجموعة من الرسومات لوجوه أشخاص ذوي لحى في الغرفة رقم /5/، ووجوه عدد من النسوة اللواتي يرتدين ثياباً مزركشة وملونة. ورسم جداري يعرض صورة ماعز يتسلق شجرة ليأكل منها (الرقم 34، الشكل 12: ب). كما عثر فوق الأرضية مباشرة في الغرفة نفسها على رسم يحمل صورة جانبية لوجه أحد الأمراء (الشكل 12: أ) وهو يعتمر قلنسوة مصرية تُعبِر غالباً عن السلطة الإلهية الممثلة بالفرعون أو الملك، بالإضافة إلى رسم يمثل رجُلين متجاورين يسيران ضمن موكب. كما كُشفت بعض الرسومات التزيينية في مكانها الأصلي على الجدران، وهي عبارة عن محاولة تحديد أو تقليد لنظام العمارة الحجرية المتناوبة من خلال رسم خطوط سوداء أفقية تحصر بينها خطوط عمودية، وتملأ الحقول مساحة بيضاء ومساحة مشغولة بنقط حمراء أو خطوط سوداء بالتناوب[80].

---

[77] Margueron, J. 1995: p. 893.

[78] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 104 ، 108.

[79] Doumas, C. 2008: p. 128.

[80] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 105، 107.

إن الرسومات الجدارية في تل سكا مستمدة بشكل واضح من الفن المصري، ليس فقط في التنفيذ وترتيب العناصر بل أيضاً في التفاصيل الصغيرة مثل قلنسوة الأمير ووجوه الرجال الملتحين وألوان ثياب النساء. في حين تتوضح التقاليد المحلية في الأفكار الكامنة التي تشكل أساس مواضيع الرسومات[81].

2-3-3- الرسومات الجدارية في آلالاخ (تل العطشانة):

يعود قصر ياريم ليم إلى القرن الثامن عشر قبل الميلاد، وهو يقع إلى جانب سور المدينة في السوية السابعة من موقع آلالاخ. ويشغل القصر مساحةً طولها /96/م، وعرضها /15/م، وكان مؤلفاً على الأرجح من طابقين أو أكثر[82]. وقد زُينت معظم غرفه وقاعاته بالرسوم الجدارية التي لم يبق منها سوى ما دل عليها من مواد وألوان[83]. فقد وُجدت في صالة الاستقبال الرسمية الهامة من القصر رسوماً كافية للدلالة على أن الصالة كانت مزخرفة بأشكال هندسية مشابهة لتلك الأشكال التي تُزين القصر الملكي في مدينة مينوس من جزيرة كريت. كما وُجدت بعض الرسومات على أجزاء منهارة من الجدران ومتناثرة على أرضية ردهة القصر. وتُظهر هذه الرسوم أن زخرفة الجدران ذات الطينة السميكة قد تمت عندما كانت طينتها ما تزال رطبة ويمكن العثور على مثل هذه التقنية من الزينة في قصور جزيرة كريت وهي غير معروفة في القصور المصرية التي كانت تطلى جدرانها عندما تكون طينتها جافة[84]. أما القسم الأكبر من تزيين القصر فكان مؤلفاً من أطُر واسعة زرقاء أو صفراء رسمت عليها صور رؤوس ثيران سوداء أو ثيران كاملة فوق أرضية بيضاء*. وقد قامت في القسم الجنوبي الغربي من الردهة، أرضية حمراء تخللتها رسوم طبيعية، تبدو فيها الأعشاب الطويلة ذات لون أبيض أو أصفر متمايلة وكأن الرياح تحركها (الشكل 13). تُماثل هذه الرسومات التزيينية وألوانها وتقنيتها وأسلوب زخرفة القصر ما كان متبعاً في قصر مينوس في كريت فيما بعد، إلا أن تاريخ بناء قصر آلالاخ هو أسبق بمدى قرن واحد

---

[81] Doumas, C. 2008: p. 128-129.

[82] وولي، ليونارد 1992: ص 60-61.

[83] عبدالله، فيصل 2003: ص 140.

[84] وولي، ليونارد 1992: ص 63-64.

* لم يُعثر على أي صورة لشريط الثيران التزييني في أي من منشورات منقب موقع تل العطشانة/آلالاخ (ليونارد وولي).

على ما يُماثله من القصور الكريتية، مما يؤكد أن جزيرة كريت مدينة بهندسة أبنيتها وزخرفتها وزينتها إلى سورية[85].

ختاماً تُلاحظ براعة الفنانين السوريين الذين أبدعوا هذه الرسومات الجدارية والذين تمكنوا بموهبة عالية وحرفيّة أن يدمجوا مجموعة من التأثيرات (المصرية والرافدية) ويضعوها ضمن قالب سوري مميز، انتقل ليظهر لاحقاً في القصور الكريتية.

2-4- خاتمة الفصل:

في الختام يُلاحظ بأن الفن السوري في عصر البرونز الوسيط قد خرج من تحت سيطرة المعبد، وأصبح الملك يشرف بنفسه على إدارة المواد الأولية اللازمة لصناعة الأعمال الفنية وعلى عملية استيرادها. وتتعدد أنواع الأعمال الفنية النقشية التي يتميز كل منها بميزات خاصة، وكذلك تزدهر الأعمال الفنية الجدارية المتقنة والتي يُعتبر بأنها تظهر للمرة الأولى في هذا العصر. وتحمل هذه الأعمال الفنية النقشية والجدارية مجموعة مشاهد، بعضها مستمدٌ من العصور السابقة مع إضفاء بعض التعديلات عليها بالإضافة إلى بعض المواضيع المحدثة. وتضم معظم مشاهد الأعمال الفنية عناصر حيوانية طبيعية وكائنات مركبة ستتم معالجتها في الفصول القادمة ضمن إطار دراسة السمات والتفاصيل الجسدية المميزة لكل نوع حيواني على حدة، وسبر أسلوب تمثيله في مشاهد هذه الأعمال الفنية، بعد تقسيم الأنواع الحيوانية إلى ثلاث مجموعات اعتماداً على الحالة التدجينية للحيوان، وهي: الحيوانات المدجنة، الحيوانات غير المدجنة، الطيور والأسماك والتي ستُعرض على التوالي.

[85] وولي، ليونارد 1992: ص 64.

الفصل الثالث

تمثيل الحيوانات المدجنة

وُجدت في سورية خلال عصر البرونز الوسيط عدة أنواع حيوانية كانت قد دُجنت خلال العصور السابقة (الفقرة /1-1-4-1/، ص 7). ويُعنى هذا الفصل بدراسة تمثيل كل من هذه الحيوانات في مشاهد مجموعة من الأعمال الفنية النقشية والجدارية، المنتقاة بناءً على أهمية العمل الفني، وأهمية المشهد الذي يحمله وبناءً على وضعية الحيوان الممثل فيها، ومدى وضوح تمثيله، ووضوح صورة العمل الفني. وستتم دراسة هذه الحيوانات ضمن أربع فئات هي: الماشية وتضم الثور والبقرة، وثم الخراف والماعز، ثم الخيليات، وأخيراً الكلب. بحيث يتم تناول كل عنصر حيواني منها على حدة، وتُعرض تمثيلاته مرتبةً وفق المشاهد والأشكال المرافقة، ومن ثم تُدرس سماته الإيقونوغرافية بشكل تفصيلي ودقيق، وهي تتناول مكان ظهوره ضمن المشهد، والأشكال المرافقة له، وطريقة النقش، والاتجاه، والسمات الجسدية، ووضعية الجسد والحركة. وفي النهاية سيتم وضع خلاصة توضح ميزات تمثيل كل حيوان. كما سيتم الوصول في نهاية الفصل إلى ميزات تمثيل الحيوانات المدجنة ككل في مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية خلال عصر البرونز الوسيط.

3-1- الماشية (الثور- البقرة):

تظهر الماشية في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة في عدة وضعيات وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. والتي سيعمل هذا البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيلات الماشية في مجموعة من اللقى الأثرية، هي: /40/ ختماً اسطوانياً، ونصب عشتار من موقع إبْلا، وحوضان نذريان من إبْلا، ولوحتان جداريتان من موقع ماري، وثلاثة قوالب طينية من ماري*. وستُعرض نقوش الثور وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

3-1-1- الثور مع الأرباب:

يتكرر ظهور الثور في مشاهد الأعمال الفنية مترافقاً مع ربّ الطقس، أو مع الربّة العارية، أو مع كليهما معاً.

* تجدر الإشارة إلى أنه تم انتقاء دراسة تمثيلات الماشية في هذه الأعمال الفنية النقشية والجدارية تحديداً من ضمن مجمل عدد الأعمال المدروسة، وذلك بالنظر إلى أنها تحمل تمثيلات واضحة وغير مشوهة للماشية، بما فيها الثور والبقرة، والكائنات المركبة التي تضم أجزاءً من جسديهما. مع الإشارة إلى أنها لا تمثل مجمل عدد اللقى التي تحمل تمثيلات للماشية، كما أن بعضها يحمل أكثر من تمثيل لهذه الحيوانات.

3-1-1-1- الثور مع ربّ الطقس:

ربّ الطقس هو الإله الذي جسد قوة العواصف والأعاصير[1]. عُرف باسم أدد في الأكادية، وتيشوب في الحورية والحثية[2]، ومن ثم عُرف في عصر البرونز الحديث اللاحق في سورية بوصفه بعل[3]. وهو يترافق مع حيوان الثور بوصفه مرافقه وحيوانه الرمزي.

يظهر ربّ الطقس بصحبة الثور في مشاهد مجموعة أختام أسطوانية كما في ختم من متاحف الدولة في برلين (الرقم 36)، حيث يعرض الثور في المشهد الرئيسي بين ربّ الطقس والربّة ذات القبعة الأسطوانية الشكل[4]، وهو يتقدم ربّ الطقس الذي يمسك بلجامه في يده اليسرى. ويتجه كلاهما نحو اليمين باستثناء رأس الثور الذي يتجه نحو الخلف. نُقش جسد ورأس الثور بالشكل الجانبي، أما قرونه فقد نُقشت بالشكل الأمامي. يظهر الثور في وضعية الاضطجاع حيث تنثني قوائمه الأربعة تحته بينما يبدو رأسه مرفوعاً. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الثور حيث تبدو الأذن والعين اليسرى فقط، كما اهتم الفنان بابراز تفاصيل الوجه، حيث تظهر العين كبيرة ومفتوحة، وقد نُقش إنسان العين* بداخلها، وعلاها الحاجب. ينتهي الخط الممثل لحبل اللجام عند طرف الفم. وتغطي منطقة الظهر قطعة ذات حافة سميكة من جهة العنق وأقل سماكة عند العجز قد تكون عبارة عن دثار يغطي ظهر الثور أو تمثيل مبكر للنير. ويُلاحظ غياب تمثيل الذيل. يوحي شكل الرأس المرفوع وشكل العين المفتوحة بيقظة الثور، كما أن اتجاه نظر الثور نحو ربّ الطقس يدل على وجود ما يثير الانتباه في حركة الربّ، ولعلَّ ذلك تمَّ بقصد إظهار أهمية الربّ من خلال جعله محور الاهتمام في المشهد.

تتكرر ذات الوضعية على طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 37)، حيث تعرض الثور في المشهد الرئيسي وسط ربّ الطقس وربّة غير محددة الهوية بسبب فقدان الجزء العلوي من الختم. يتقدم الثور ربّ الطقس الذي يمسك بلجامه في يده اليسرى[5]، ويتجه كلاهما نحو اليمين. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون المحدبة الشكل التي نُقشت بالشكل الأمامي. يظهر الثور في وضعية الاضطجاع حيث يرتكز جسده على قوائمه

---

[1] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 1-2.

[2] Collon, D. 1987: p. 170.

[3] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: p. 40.

[4] المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص90.

* إنسان العين: هي كلمة تستخدم للدلالة على الحدقة من الناحية التشريحية أو البؤبؤ، وهي الفتحة التي يمرّ فيها الضَّوء إلى داخل العين، وهي تتَّسع وتضيق تبعًا لشدّة الضَّوء.

[5] Collon, D. 1975: No. 34, p. 27.

المطوية تحته، وهو يرفع رأسه بينما يرخي ذيله على الأرض مما يدل على حالة الراحة والاستكانة. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور ولم يمثل سوى أذناً واحدة وعيناً واحدة. نقشت كتلة صغيرة داخل فم الثور المفتوح قد تمثل اللسان أو اللجام الذي يختفي خلف القرن الأيسر دون توضيح مكان اتصاله بالرأس. إن وجود الحدبة الكبيرة الحجم خلف الرأس يدل على أنه ثور محدب.

لم يقتصر ظهور ربّ الطقس في المشاهد الفنية بالترافق مع ثور واحد، بل تم تصويره مترافقاً مع ثورين على غرار مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 38)، يبدو فيه ربّ الطقس ممسكاً بلجامي ثورين يتقدمانه. يظهر الثوران في الوسط بين ربّ الطقس وربّة مجنحة غير محددة الهوية[6]. وقد نُقشا بشكل عمودي فوق بعضهما في دلالة على وجودهما على أرض الواقع إلى جانب بعضهما البعض. ونقش جسداهما بالشكل الجانبي، بينما نقشت قرونهما بصورة أمامية. ويتجه كل من ربّ الطقس والثورين نحو اليمين.

يشترك الثوران ببعض السمات مثل التكوين الجسدي العام، والحجم المتماثل، ووضعية الاضطجاع المشتركة التي ثنيت فيها القوائم تحت الجسد، والرأس المرفوع ذو القرون المحدبة الشكل، واقتصار التمثيل على الأجزاء المنظورة فقط. كما يشتركان بوجود بروز مثلثي الشكل خلف الرأس ربما يمثل الحدبة التي يتميز بها الثور المحدب. يتميز الثور العلوي بأن قرونه نقشت في كتلة منفصلة عن كتلة الرأس. ونلحظ تحدباً صغيراً في الوسط بين القرنين. تدل كل من العين المغلقة التي صورت على شكل خط منحنٍ صغير، والذيل الطويل المتدلي بشكل انسيابي مرخي نحو الأسفل بوضعية السكون والاسترخاء التام. ينتهي حبل اللجام عند طرف الفم، كما يمر لجام الثور الثاني من خلف الثور العلوي منتهياً عند طرف فم الثور السفلي أيضاً. نقشت عين الثور السفلي على شكل نقطة صغيرة ويبدو العنق مرفوعاً ومشدوداً مما يدل على اليقظة، أما الذيل فهو أقصر من ذيل الثور الأول، وذو شكل مستقيم يدل على أن الثور على أهبة الاستعداد للنهوض. وربما قصد الفنان من خلال هذه الاختلافات في تمثيل الثورين إلى كونهما يتناوبان، فبينما يكون أحدهما في حالة سكون يكون الآخر يقظاً.

تتكرر ذات الوضعية لكن في تمثيل مختلف قليلاً على ختم من إبْلا (الرقم 39)، ويبدو فيه الثور في المشهد الرئيسي وسط ربّ الطقس وأحد المتعبدين. نقش جسد الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بالصورة الأمامية، ويتجه كل من ربّ الطقس والثور الذي يتقدمه نحو اليسار. إن شكل يد ربّ الطقس توحي بوجود لجام متصل بالثور ذي الحجم الصغير[7]، نسبةً إلى حجم المشهد الممثل. يتميز هذا التمثيل بالنقش التخطيطي المبسط للثور الذي يتكون جسده من كتلة واحدة مؤلفة من رأس كبير الحجم تعلوه القرون، وظهر

6 Collon, D. 1982: No. 20, p. 54-55.
7 Wiess, H. 1985: No. 102, fig. 52, p. 234-236.

متدرج الانحناء، وأرجل غير واضحة المعالم، ويُلاحظ غياب تمثيل الذيل. وهو يظهر في وضعية الاضطجاع فوق مصطبة مرتفعة تضاهيه في الحجم، لها شكل يشبه شكل المائدة أو المذبح، وقد نُقشت على مستوى مختلف عن مستوى الأرضية التي يقف عليها الربّ، الأمر الذي يوحي بأنها إلى جانب الربّ من جهة اليمين.

ختاماً يُلاحظ اشتراك جميع التمثيلات السابقة الذكر بمجموعة من التفاصيل هي: وجود الثور مع ربّ الطقس في المشهد الرئيسي، تقدمه على الربّ أي تصويره أمام الربّ، إمساك الربّ لِلجام متصل بالثور، الاتجاه الواحد للثور ولربّ الطقس، وضعية الثور المضطجع، تمثيل الفنان للأجزاء المنظورة فقط من جسد ورأس الثور، تمثيل الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون الممثلة دائماً بالشكل الأمامي والمخالفة لقاعدة المنظور. بينما تختلف التمثيلات السابقة الذكر في نوع الثور الممثل سواء كان ثوراً عادياً أم محدباً، وفي اتجاه رأس ونظر الحيوان الذي يكون موجهاً إما باتجاه الربّ أو باتجاه الشخص الذي يقف بمواجهة الربّ، وفي التفاصيل الجسدية مثل وجود الذيل أو غيابه، وغياب تمثيل الأذنين وغيرها.

3-1-1-2- الثور مع الربّة العارية:

تظهر الربّة العارية في مشاهد الأختام الأسطوانية السورية في هذا العصر، ويقترح الباحثون بأنها تجسد الربّة عشتار ربّة الحبّ والخصب في مظهرها العاري الموحي بالخصوبة[8]. يتكرر ظهور الربّة العارية مع الثور في مشاهد ثلاثة أختام أسطوانية في متحف الأشموليان (أرقام 40، 41، 42) حالتها سيئة لسوء الحظ. وهي تشترك جميعها بوجود ربّة عارية ذات عباءة مفتوحة تقف فوق ظهر ثور يظهر في وضعية الوقوف. نُقش جسد الربّة بصورة أمامية باستثناء رأسها الذي نقش بالشكل الجانبي وهو يتجه غالباً في نفس اتجاه الثور. تمسك الربّة في أحد الأختام (الرقم 41) بلجام الثور بينما في الختم الأخير (الرقم 42) يمسك رجل يرتدي لباساً وتاجاً مصرياً بلجامه. ويتميز هذا الختم بكون الثور محدباً[9].

أيضاً يتكرر ظهور الربّة العارية مع الثور في مشهد ختم من تل أحمر (الرقم 43)، وسط رجل يرتدي عباءة ملتفة على الكتف وقبعة طويلة بيضوية الشكل، ويرفع يداً واحدة، وربّة متضرعة ترتدي ثوباً طويلاً. نُقش الثور الذي يتجه نحو اليسار بالصورة الجانبية باستثناء القرون القليلة الانحناء التي نُقشت بالشكل الأمامي. ونُقش جسد الربّة بالشكل الأمامي، لكن لا يمكن تحديد اتجاه رأسها نتيجة تضرر سطح الختم، وهي ترفع بيديها طرفي ثوبها لتكشف عن عورتها. تنبت أمام الثور نبتة أو برعم صغير. وقد اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء

---

[8] Collon, D. 1987: p. 167, 170.
[9] Buchanan, B. 1966: No. 833 + 884 + 885, p. 173.

المنظورة فقط من جسد الثور إذ لم يمثل سوى العين اليسرى التي نُقشت في حجم كبير جداً غير واقعي، بينما يغيب تمثيل الأذنين. ونُقش الخطم* على شكل كتلة دائرية تحتوي فتحة الأنف اليسرى وخط الفم. تغطي مجموعة من الكتل الصغيرة المتطاولة الشكل منطقة العنق والصدر تمثل شعر أو وبر الجسد. لم يبق سوى جزء من القائمة الأمامية اليمنى نتيجة تضرر الحافة السفلية للختم، وهي غير كافية للاستدلال على حركة الثور، لكن تدلي الذيل بشكل مرخي بموازاة القائمة الخلفية يدل على وضعية السكون وثبات الحركة. إن وجود الحدبة الصغيرة على الظهر يوحي بأنه ثور محدب. وإن التجديد في هذا الختم هو وجود برعم أو نبتة تنبثق من باطن الأرض أمام الثور مباشرةً في تأكيد واضح على الخصب.

تشترك التمثيلات السابقة الذكر التي تجمع بين الثور والربّة العارية الواقفة فوق ظهره بظهور الثور دوماً في وضعية الوقوف وفي حالة اليقظة التي تجسدها شكل العين المفتوحة غالباً. وبكونه قد نقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بالشكل الأمامي، وبكون الربّة الممثلة فوق ظهره ترفع أطراف ثوبها لتكشف عن عورتها، وبأن اتجاه نظر الربّة هو في نفس اتجاه الثور وكأنهما ينظران إلى المشهد أو إلى الشخصية ذاتها. بينما يكمن الاختلاف في نوع الثور الممثل سواء كان الثور العادي أو المحدب، وفي تصوير لجام الثور في بعض التمثيلات والذي يكون متصلاً إما بيد الربّة نفسها أو بيد شخصية ذكرية تقابلهما.

3-1-1-3 – الثور مع ربّ الطقس والربّة العارية:

يظهر ربّ الطقس والربّة العارية معاً خلال عصر البرونز الوسيط في سورية بالترافق مع حيوان الثور، كما في مشهد ختم مميز من مجموعة بييربونت لايبراري (الرقم 44) يعرض الربّة العارية التي ترفع طرفي ثوبها لتكشف عن عورتها واقفةً فوق ظهر ثور يضطجع بين ربّ الطقس والربّة المتضرعة. ويحيط بالربّة العارية والثور مجموعة أشكال صغيرة منقوشة ضمن الحقل، هي عبارة عن طائر ورأس حيوان والقرص داخل الهلال. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون كبيرة الحجم التي نقشت بالصورة الأمامية، ويتجه نحو اليسار بحيث تتوجه أنظاره وأنظار الربّة التي تعلوه نحو ربّ الطقس الذي يمسك في يده اليسرى بلجامه[10]. يثني الثور قائمتيه الخلفيتين وقائمته الأمامية اليسرى تحت جسده، في حين ترتكز قائمته الأمامية اليمنى على الأرض كما لو أنه على وشك النهوض، الأمر الذي يؤكده شكل ذيله المرفوع على نحو غير واقعي والذي ينتهي بخصلة شعر. اعتمد الفنان في تمثيله للثور على نقش مجموعة كتل منفصلة تشكل في مجموعها جسد الثور، واعتمد على

* الخطم هو مقدمة وجه الحيوان ويضم الفك العلوي والسفلي والأنف والفم.

[10] http://corsair.themorgan.org/cgibin/Pwebrecon.cgi?BBID=84588.

تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، حيث اكتفى بتمثيل الأذن اليسرى الصغيرة الحجم، والعين اليسرى المفتوحة التي تدل على يقظة الحيوان. توجد بروزات صغيرة في المسافة الفاصلة بين القرنين قد تدل على الشعر. ينتهي الحبل الممثل للجام على بعد مسافة صغيرة أسفل الفم.

يؤكد المشهد على موضوع الخصب الذي نلحظه من خلال حجم قرون الثور الضخم بالإضافة إلى حضور كل من ربّ الطقس الجالب للأمطار والمنبت للزرع، والربّة العارية المجسدة لربّة الخصب. يظهر الثور في المشهد بوصفه مرافق لربّ الطقس ومطية الربّة العارية في آن واحد. ويؤكد الفنان على كون ربّ الطقس هو المحور الأساسي في المشهد من خلال توجيه أنظار الربّة والثور نحوه، ومن خلال كونه المتحكم بلجام الثور.

يختلف تمثيل الثور المترافق مع ربّ الطقس والربّة العارية معاً عن التمثيلات التي يظهر فيها مع كل منهما على حدىً، من حيث الوضعية فهو يظهر مع الربّة واقفاً ومع ربّ الطقس مضطجعاً بينما مع كلاهما جاثياً وهي الوضعية الوسطى بين الوضعيتين السابقتي الذكر. ومن حيث الاتجاه يظهر الثور دائماً مع ربّ الطقس وهما يتجهان في ذات الاتجاه، أما مع الربّة يتجه الثور ونظر الربّة في نفس الاتجاه بينما مع كلاهما كان ترجيح اتجاه الثور مع نظر الربّة المتجه نحو ربّ الطقس. ويختلف أيضاً في نوع الثور المعروض وأسلوب وشكل تمثيل التفاصيل الجسدية.

3-1-2- الثور مع البطل العاري:

بدأ البطل العاري بالظهور في مشاهد الصراع بوصفه البطل الحامي للحيوان الأليف واستمر بالظهور في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأعمال الفنية المختلفة كما في مشهد منقوش على جدار حوض نذري من المعبد D من إبْلا (الرقم 2)، وفي مشاهد أختام موقع آلالاخ على سبيل المثال.

يترافق البطل العاري مع الثور في مشاهد عدة أختام أسطوانية تعود لهذا العصر. كما في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال /Bibliothèque Nationale/ في فرنسا (الرقم 45) حيث يعرض في المشهد الثانوي بطلاً عارياً يثبت ثوراً مقلوباً، وقد نُقشت تحتهما جديلة. نقش رأس البطل بالصورة الأمامية فيما نُقش جسده بالشكل الجانبي. وهو يمسك بيده اليمنى بذيل الثور وبيده اليسرى بالقائمة الخلفية اليمنى للثور، بينما يضع قدمه اليسرى فوق رأسه لتثبيته. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون المتوسطة الحجم التي نقشت بشكل أمامي، ويتجه رأسه نحو اليسار باتجاه البطل[11]. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة

[11] Delaporte, L. 1910: No. 435, p. 243.

فقط من جسد الثور حيث تظهر الأذن اليسرى، وقد نُقش صيوانها، والعين اليسرى التي نُقش إنسان العين بداخلها. كما اهتم الفنان بتمثيل بعض التفاصيل الدقيقة إذ قام بتمثيل الكتلة الدهنية الموجودة أسفل عنق الثور والتي تسمى "غبب" بواسطة نقش ثلاث كتل صغيرة أسفل الرأس والعنق، وقام بتمثيل الأعضاء الذكرية على شكل بروز أسفل البطن، وأيضاً قام بتمثيل المفاصل الرسغية في القوائم الأربعة، وهو مفصل يصل الساق بالرسغ، ويبدو على شكل بروز في الجهة الخلفية من الساق بحيث يشكل زاوية تعلو الحافر. بالإضافة إلى نقشه لخطوط عرْضية متوازية في أول البطن تمثل ترهل وارتخاء الجلد الناتج عن الوضعية المقلوبة للثور. إن الحدبة الصغيرة المنقوشة خلف الرأس توحي بأنه ثور محدب. يرتكز جسد الثور على قائمته الأمامية اليمنى وقائمته الأمامية اليسرى المنثنية في حين يقوم الثور برفع رأسه وعنقه عن مستوى الأرض. ويدل شكل القائمتين الخلفيتين المرتفعتين بشكل مستقيم إلى الأعلى وشكل القائمة الأمامية اليسرى المطوية بشكل قسري على عجز الثور عن الحركة، إلا أن عينه المفتوحة اليقظة ورفعه لرأسه وعنقه عن مستوى الأرض تدل على مقاومته. نُقش الذيل طويلاً وهو يتدلى نحو الأسفل.

كما يظهر البطل العاري والثور في الوضعية نفسها في المشهد الرئيسي لختم من آلالاخ (الرقم 46) حيث يعرض البطل العاري الملتحي الذي يقف بصورة جانبية ووجهه إلى الأمام، يطبق بيده اليسرى على القائمة الخلفية اليمنى للثور المقلوب وبيده اليمنى على ذيل الثور ويضع قدمه اليسرى فوق رأسه لتثبيته[12]. وقد نُقش الثور بصورة جانبية باستثناء القرون التي نُقشت بالشكل الأمامي، ويتجه رأسه نحو اليسار باتجاه البطل. قام الفنان بتمثيل الثور عن طريق رسم الخطوط الخارجية المكونة للجسد، واعتمد على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط، كما اهتم بتمثيل المفاصل الرسغية في خلفية القوائم، والأعضاء الذكرية على شكل بروز في أسفل البطن. تظهر العين على شكل دائرة صغيرة مفرغة في دلالة على الاستكانة. وقد نُقشت القرون ككتلة منفصلة عن الرأس على شكل هلال يتجه نحو الأعلى، وتتوضع قدم البطل في منتصفها تماماً. بينما يُلاحظ غياب تمثيل الأذنين. يرتكز جسد الثور على قائمتيه الأماميتين المنثنيتين بشكل قسري، وعلى رأسه وعنقه المنحني بشدة نحو الخلف بحيث يظهران ملامسَين للأرض تحت ضغط قدم البطل. بينما تبدو قائمتاه الخلفيتان مرتفعتين بشكل مستقيم نحو الأعلى ويظهر ذيله المنتهي بخصلة شعر لوزية الشكل مشدوداً بقوة في يد البطل، الأمر الذي يدل على عجز الثور المثبَت بإحكام عن الحركة.

يتكرر ظهورهما معاً في نفس الوضعية في مشهد ختم آخر من آلالاخ (الرقم 47)، يتكون تصميمه من صفين متراكبين ويعرض في طرف الصف العلوي المكون من عدة أشكال متجاورة بطلاً يثبت ثوراً. لكن لم يبق

[12] Collon, D. 1975: No. 28, p. 24.

سوى رأس الثور وجزء من عنقه نتيجة تضرر الطبعة المكتشفة[13]. نُقش البطل العاري بالشكل الجانبي وهو يضع قدمه على رأس الثور الذي يتجه نحوه باتجاه اليسار، كما نُقش الثور أيضاً بالشكل الجانبي باستثناء قرونه الممثلة بالصورة الأمامية. يرتكز رأس الثور وعنقه على الأرض تحت وطأة قدم البطل ويوحي شكل العنق بانحنائه القسري الناتج عن وضعية الجسد المقلوب مع تثبيت الرأس على الأرض بقوة. تظهر العين اليسرى كبيرة وذات شكل قريب من الشكل الواقعي، ويُلاحظ غياب تمثيل الأذنين.

تتكرر ذات الوضعية في مشهد ختم فريد من موقع ماري هو ختم ساميا* (الرقم 48)، يبدو فيه البطل العاري الذي نُقش بالشكل الجانبي باستثناء رأسه المنقوش بالصورة الأمامية وهو يُثبت حيواناً بالمقلوب في أقصى يسار الصف السفلي. يمسك البطل بيده اليسرى بقائمة الحيوان الخلفية اليمنى وبيده اليمنى بذيل الحيوان، ويضغط بقدمه اليسرى على رأس الضحية بحيث يجعلها عاجزة عن الحركة. وإن رأس الحيوان غير واضح نتيجة سوء الطبعات المكتشفة[14]. ويؤكد بيير أميه بأن هذه المجموعة تمثل مشهد قتل الثور من قبل البطل العاري[15]. ومن خلال ملاحظة تفاصيل جسد الحيوان من شكل القوائم ووجود تمثيل للمفاصل الرسغية في نهايتها، والبروز في أسفل البطن الذي يمثل الأعضاء الذكرية، والقرن الأيسر الذي يبدو بشكل واهي تحت قدم البطل يمكن أن نجزم بأن الحيوان الممثل هو الثور.

وأخيراً تُلاحظ الوضعية ذاتها في مشهد ختم صورته غير واضحة تماماً من المتحف الوطني بحلب (الرقم 49)[16]. يختلف عن التمثيلات السابقة الذكر في الاتجاه فقط إذ يقف البطل العاري على الجهة اليمنى، بينما نُقش الثور في الجهة اليسرى ويتجه رأسه نحو اليمين. ويبدو بطن الثور منفوخاً، كما تظهر خطوط دقيقة على طرف البطن تمثل الأضلاع.

وبالتالي يترافق الثور مع البطل العاري في وضعية البطل الذي يصرع الثور مثبتاً إياه بإحكام في شكل مقلوب رأساً على عقب، ممسكاً إياه من قائمته الخلفية بإحدى يديه ومن ذيله باليد الأخرى بينما يضع قدمه على رأسه مثبتاً إياه على الأرض.

---

[13] Collon, D. 1975: No. 110, p. 60.

* يعود هذا الختم إلى شخص يدعى ساميا، نُقش اسمه بالكتابة المسمارية على سطح الختم، وهو : ساميا ابن هانيما/ليك؟ خادم شمشي أدو؟.

[14] Parrot, A. 1959: p. 214.

[15] Amiet, P. 1961: No. VIII, p. 6.

[16] Hammade, H. 1987: No. 146, p. 78.

تشترك جميع التمثيلات التي تجمعهما بظهور الثور بشكل يوحي بأنه عاجز عن الحركة إذ تكون دائماً قائمتاه الخلفيتان ممتدتين بشكل مستقيم إلى الأعلى، وقائمتاه الأماميتان منثنيتين تحت جسده بحيث يرتكز كامل الجسد عليهما، وعنقه منحنٍ إلى الخلف في شكل يدل على الوضعية القسرية المفروضة عليه. وتدل نظرة عين الثور وارتكاء رأسه على الأرض تحت ضغط قدم البطل على الاستكانة والاستسلام باستثناء ختم البيبليوثيك ناسيونال (الرقم 45) الذي يقاوم فيه الثور. كما يتوجه رأس الثور دائماً نحو البطل العاري في حين ينظر البطل العاري بشكل أمامي نحو الناظر. وتختلف التمثيلات في نوع الثور الممثل سواء كان ثوراً عادياً أم محدباً وفي التفاصيل الجسدية الأخرى المنقوشة.

3-1-3- الثور في المواكب الاحتفالية الدينية:

كانت تجري قديماً احتفالات دينية تضمنت العديد من المراسم والطقوس، منها مراسم تقديم الأضاحي إلى الأرباب. وتصوِّر قطعتان من الرسومات الجدارية المكتشفة في قصر ماري (الأرقام 31، 32، والأشكال 8، 9) هذه المراسم، حيث تمثلان اقتياد حاشية يترأسها الملك لثيران مخصصة للتضحية[17].

تعرض القطعة الأولى الأصغر حجماً والمحفوظة في المتحف الوطني بحلب (الرقم 31، والشكل 8)، ثوراً يقوده رجل يتحكم ويهدئ الثور بوضع يده اليسرى على جبهته. وقد مُررت حلقة دائرية في فتحة أنف أو منخر الثور، عُلق بها حبل يتدلى نحو الأسفل، لكن لسوء الحظ القطعة مشوهة هنا. يتجه الثور نحو اليمين وقد رُسم بالشكل الجانبي باستثناء الجزء العلوي من جبهته الذي رُسم بالصورة الأمامية. وقد تم تزيين الثور إذ غُطيت أطراف قرونه بغلاف من معدن الفضة أو الذهب، ووُضع هلال مصنوع من نفس المعدن على جبهته، كما رُسمت نجمة ذات سبعة فروع لولبية بين قرونه. وتظهر القرون والنجمة والهلال بالصورة الأمامية. اهتم الفنان بإبراز التفاصيل؛ إذ رسم شعر جسد الحيوان على شكل خصل متموجة بشكل ضئيل ومخططة باللون الأسود، كما رسم إنسان العين باللون الأسود. ينظر الثور إلى نفس المشهد الذي ينظر إليه الرجل الذي يقوده، ويدل ارتخاء وتدلي الحبل المعلق بالحلقة الأنفية على كونه غير مشدود من قبل الرجل وبالتالي يدل على عدم إجبار الثور على السير. كما تدل وضعية الرجل الذي يتجه رأسه نحو اليمين لينظر إلى أمر ما، في حين يستدير بقية جسده نحو اليسار باتجاه الثور مع وضعه ليده على جبهة الثور[18]، على أنه يقف في ثبات، الأمر الذي يدل على أن الثور في وضعية الوقوف أيضاً. وإن حجم قرون الثور الكبير يدل على كبر عمره وعلى أنه قد تمت تربيته لفترة طويلة خصيصاً ليكون تقدمة إلى الربّ.

---

[17] بارو، اندريه 1979: ص 129-130.

[18] Parrot, A. 1958: p. 19-20.

فيما تعرض القطعة الثانية المحفوظة في متحف اللوفر في باريس (الرقم 32، الشكل 9) موكباً يترأسه الملك. وقد رُسم في الصف السفلي خلف الملك رَجُلان وثور مُساق إلى التضحية. بقي جزءٌ صغير فقط من رأس الثور، وهو يشبه الثور المرسوم في القطعة السابقة إلى حدٍ كبير، كما أنه مزينٌ بهلال وقد غُطيت أطراف قرونه بمعدن ثمين أيضاً، وهو يُساق بواسطة حبل معلق بحلقة دائرية مُررت داخل فتحة أنفه[19]. يتجه الثور نحو اليمين وقد رُسم هنا أيضاً بالشكل الجانبي باستثناء قرونه والجزء العلوي من جبهته بما فيها الهلال والتي رُسمت بالصورة الأمامية. ينظر الثور في نفس الاتجاه الذي ينظر إليه الرجلان. هنا أيضاً يظهر الحبل المعلق بالحلقة الأنفية مرخياً ومتدلياً في دلالة على عدم سحبه من قبل الرجل الذي يقود الثور، لكن هذا غير كافٍ لافتراض أن الثور في وضعية الوقوف لأنه من الممكن أن يكون يسيرُ طواعيةً دون أن يضطر الرجل إلى شدّ الحبل لجره بالقوة. كما أنه لايمكن الاستدلال على حركة الرجُلَين اللذين يسبقانه نظراً لفقدان الجزء السفلي من جسديهما، لكن تجدر الإشارة إلى أن حركة يد الملك الذي يتقدم الموكب تدل على عملية السير[20]. أيضاً يدل الحجم الكبير لقرون الثور على كبر عمره، وعلى أنه تمت تربيته طويلاً خصيصاً ليُقَدَم كأضحية إلى الربّ.

ينتمي الثوران السابقا الوصف إلى مشهد واحد، فيه يتم سوقهما ضمن موكب إلى مكان معين ليتم تقديمهما كأضاحي إلى الربّ. وكان يجري اقتيادهما عبر حبل موصول إلى حلقة معدنية دائرية الشكل معلقة أو مدخلة في الأنف. يشترك الثوران بكون أطراف قرونهما قد غُطيت بالمعدن، كما يشتركان بتزيين جبهتيهما بحلية معدنية على شكل هلال، والذي يُعرف في النصوص الكتابية العائدة للعصر البابلي القديم بكونه رمز لربّ القمر سين. بينما ينفرد الثور الأول بوجود رسم لنجمة ذات سبعة فروع لولبية على جبهته بين القرنين، وربما يعود سبب عدم وجودها على جبهة الثور الثاني لتضرر القطعة الثانية. تُعتبر النجمة رمزاً للربّة عشتار ربّة الحبّ والحرب ورمزاً لكوكب الزُهرة /فينوس/[21].

تضمنت المراسم الاحتفالية أيضاً مراسم الطواف بتمثال الربّ أو الربّة. الأمر الذي يصوره نصب عشتار من موقع إبْلا (الرقم 4، الشكل 3) والذي يعرض عملية الطواف بتمثال الربّة عشتار. يشارك الثور في هذه العملية بوصفه الحيوان الحامل للتمثال الإلهي كما يصور الحقل /A2/ المنقوش على الوجه الأمامي للنصب، والذي تظهر فيه الربّة ترتدي ثوباً طويلاً مهدباً داخل ناووس أو محراب مجنح، موضوع فوق ظهر ثور، ويحيط به اثنان من رجال الثور يسندان أجنحة المحراب[22]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، كما قام

---

[19] Parrot, A. 1958: p. 21-22.
[20] Parrot, A. 1958: p. 23.
[21] Black, J. and Green, A. 1992: p. 54, 169-170.
[22] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: p. 390.

بنقش بعض التفاصيل الجسدية الدقيقة إذ تظهر العين بحجم كبير ويبدو إنسان العين بداخلها، ويظهر بروز أعلى الحوافر في خلفية القوائم الأربعة يمثل مفصل الرسغ، بالإضافة إلى وجود خط طولي في منتصف كل حافر يقارب الشكل الواقعي له، كما يظهر بروز خفيف أسفل البطن يمثل الأعضاء الذكرية، لكن يُلاحظ غياب تمثيل الأذنين. تم تزيين الثور إذ نُقش طوق حول عنقه، كما نُقش ذيله مضفوراً وهو طويل ويتدلى نحو الأسفل. ترتكز قوائم الثور الأربعة بشكل عمودي على الأرض ويتدلى ذيله نحو الأسفل في إشارة إلى وضعية الوقوف.

كما تظهر مراسم الطواف بتمثال الربّ أو الربّة في مشاهد الأختام الأسطوانية، على مثال مشهد ختم من مجموعة السيدة ويليام موور (الرقم 50)، يعرض ثوراً يحمل محراباً أو مزاراً يبدو بداخله شخص صغير يرفع إحدى يديه ويرتدي ثوباً طويلاً مهدباً، يمثل تمثال الربّة أو الربّة نفسها، ويقف الثور خلف ربّة متضرعة تقابل ربّاً يرتدي ثوباً قصيراً ذا حواف مزخرفة[23]. يتجه الثور نحو اليسار بحيث ينظر باتجاه الربّ وقد نُقش بالشكل الجانبي لكن ليس من الممكن تحديد اتجاه أو شكل قرونه بسبب عدم وضوح طبعة الختم. اكتفى الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسد الثور ولم يهتم بإبراز التفاصيل الدقيقة. تتقدم قائمة الثور الأمامية اليمنى على اليسرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين، وترتكز جميعها على الأرض بشكل مائل مما يدل على أن الثور في وضعية المسير.

أيضاً يعرض ختم ساميا من ماري (الرقم 48) في منتصف الصف العلوي نقشاً لثور يحمل على ظهره بيتاً أو مسكناً مستطيلَ الشكل يشبه المحراب، يسندُ قمته شخصان صغيران يمتد جسداهما أفقياً وكأنهما يسبحان. ويمرّ حيوانان صغيران على جانبي المحراب قد يكونا ثعلبين. يتميز المسكن بوجود ربّة عارية بداخله ترفع أيديها[24]. يقف أمام الثور رجل ينظر إلى اليمين. وهو يرتدي ثوباً طويلاً يكشف عن ساقه اليسرى التي تتقدم إلى الأمام بحيث يضعها على رأس الثور. ويرفع يده اليمنى ملوحاً بسلاح في حين تتدلى يده اليسرى إلى الأسفل وكأنه يقوم بإمساك قرن الثور المحدب الذي يركع على قائمتيه الأماميتين في حين تبقى مؤخرته مرفوعة[25]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية. اكتفى الفنان بنقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور إذ تظهر الأذن اليمنى ذات الشكل الواقعي، والعين اليمنى التي تبدو مفتوحة. يوجد بروز ضئيل جداً أسفل البطن يمثل الأعضاء الذكرية، وقد نُقشت المفاصل الرسغية في القوائم الأربعة. تنثني قائمة الثور الأمامية اليسرى تحت جسده وترتكز قائمته الأمامية اليمنى على

[23] Eisen, G. A. 1940, No. 129, p. 58.
[24] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 224-225.
[25] Parrot, A. 1959: p. 213-214.

الأرض بشكل منثني فيظهر الثور وكأنه يركع، في حين ترتكز قائمته الخلفية اليمنى بشكل مستقيم وثابت على الأرض، وترتفع اليسرى قليلاً لكي يتوازن جسد الثور مما يعكس واقعية الحركة التي يؤكدها ارتفاع الذيل قليلاً نحو الأعلى ويدعمها الميلان الضئيل للمحراب المتوضع فوق ظهر الثور. يتدلى الذيل الطويل نحو الأسفل وهو ينتهي بخصلة شعر أو ربما تكون نهايته مضفورة.

يُلاحظ بأن الصف العلوي من هذا الختم يعرض تمثيلاً لثلاثة ثيران. الأول يحمل المحراب الذي يحتوي بداخله على تمثال الربّة، والثاني يُساق بالقوة خلفه ويتم التحضير لعملية قتله، بينما يثني الثور الثالث قائمتيه الأماميتين ويرفع مؤخرته في وضعية متناظرة ومتقابلة مع وضعية الثور الحامل للمزار. بالتالي من الممكن أن يمثل المشهد موكب ثيران شاركت في مراسم احتفالية تضمّنت عملية الطواف بتمثال الربّة ومن ثم سيتم قتلها وتقديمها كأضاحي ربما إلى الربّة ذاتها.

ختاماً، يُلاحظ التنوع الكبير في تمثيلات الثيران التي ظهرت في سياق المواكب والاحتفالات الدينية، والتي توحي بعد سبرها ودراستها بأنه من الممكن جداً أن تكون جميع المراسم السابقة الذكر قد شكلت طقساً واحداً متكاملاً.

3-1-4- قتل الثور كأضحية:

تتكرر المشاهد التي تعرض عملية قتل الثور أو التحضير لعملية قتله ليتم تقديمه كأضحية إلى الربّ. على غرار مشهد مُمثل في ختم في متحف الميتروبوليتان (الرقم 51) يعرض ثوراً يقف بمواجهة رجل يرتدي قبعة طويلة مدببة يقوم بطعنه بحربةٍ. ويقف خلف الرجل رجلان آخران، فيما يركع خلف الثور غِرْفين بشري. وتظهر الربّة ذات الإناء المتدفق إلى جانب الربّة العارية في المشهد العلوي[26]. يتجه الثور نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء قرونه التي نُقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور إذ تظهر العين اليمنى وبداخلها إنسان العين، كما تبدو الأذن اليمنى ذات الشكل الواقعي. يتجه الرأس والعنق بانحناء شديد نحو الأسفل وتتجه القرون الكبيرة الحجم نحو الأمام بشكل واقعي. يُثبت الثور قائمتيه الأماميتين بشكل متوازي في حين تبتعد قائمتاه الخلفيتان عن بعضها، وتتقدم اليمنى على اليسرى، ويتدلى ذيله المضفور نحو الأسفل، مما يدل على حالة الثبات. ويُلاحظ كبر الجزء الخلفي من الجسد الذي يدل على واقعية الحركة. يمسك الرجل الذي ربما يكون ملكاً أو حاكماً نظراً لشكل وحجم قبعته خنجراً أو وتداً خشبياً في يده اليمنى، ورمحاً في اليسرى، ويوجههما نحو الثور الذي يقف بثبات، ويحني رأسه في خضوع واستكانة، فيبدو كما

[26] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 48, p. 65.

لو أنه يتقبل الموت. ويدل شكل ذيله المضفور على أنه قد تمت تهيئته لهذه الطقوس الشعائرية الاحتفالية. كما أن وجود الرجلين الواقفين خلف الملك واللذين يراقبان عملية القتل إلى جانب حضور الربّات اللواتي يرمزن إلى الخصب والعطاء في المشهد العلوي، يؤكد أن عملية قتل الثور هي جزء من مراسم شعائرية قربانية.

كما يعرض الصف العلوي في ختم ساميا من موقع ماري (48) مشهدين يصوران التحضير لعمليتي قتل ثورين. يشغل الثور الأول المشهد المركزي في الصف، ويحمل فوق ظهره مزاراً بداخله تمثال الربّة (تم وصفه في الفقرة السابقة) وهو ينحني راكعاً أمام الرجل الذي سيقوم بقتله دون أيةِ مقاومة. فيما يظهر الثور الثاني في الجانب الأيمن من نفس الصف، مترافقاً مع رجلين يرتديان تنانير قصيرة وكلب[27]. يقف الرجل الأول أمام الثور متجهاً نحو اليمين، وهو يرفع يده اليمنى في حين يخفض اليسرى ليمسك بقرن الثور. بينما يقف الرجل الآخر خلف الثور ويقوم بتثبيته بكلتا يديه من خلال شد ذيله بقوة ويدعم وضعيته برفع ركبته[28]، لتكون عملية الشدّ أقوى. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بالصورة الأمامية. اكتفى الفنان بتمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، إذ نُقشت الأذن اليسرى ذات الشكل الواقعي والعين اليسرى المغمضة، كما اهتم بإبراز بعض التفاصيل مثل الأضلاع التي مُثلت على شكل خطوط صغيرة على جانب البطن والأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية، كما أنه مثّل انعكاس عملية الشدّ التي يقوم بها الرجلين على جسد الثور بواقعية شديدة، حيث يُلاحظ اتجاه رأس الثور نحو الأمام والشكل الأفقي لعنقه الناتج عن شدّ وضغط يد الرجل الأول الذي يمسك الثور بقوة من قرنه الأيسر، بينما لا يظهر سوى جزء صغير من الذيل المشدود بشكل مستقيم من قبل الرجل الثاني. كما أن شكل القوائم تعكس عملية الضغط المتعاكس المنفذة من قبل الرجلين، وهناك تتراجع القائمة الأمامية اليسرى وترتفع قليلاً عن الأرض، وتتقدم القائمة الخلفية اليسرى نحو الأمام، في حين ترتكز القائمة الأمامية اليمنى والقائمة الخلفية اليمنى بشكل مشدود على الأرض وهي تدل على مقاومة الثور الذي يغمض عينه في دلالة على شعوره بالألم أو عدم رغبته في الموت.

تشترك مشاهد قتل الثور أو التحضير لقتل الثور بكون الثيران قد مُثلت جميعها في الشكل الجانبي والقرون بالصورة الأمامية، لكنها تختلف في طريقة القتل المتبعة والأدوات المستخدمة فيها وفي وضعية الثور.

3-1-5- الثور في مشهد رياضة القفز فوق الثور:

تحمل بعض مشاهد الأختام الأسطوانية مقتطفات لأشخاص في مراحل مختلفة من عملية القفز فوق الثور وهي أختام سورية الأصل تشبه إلى حدٍ كبير الأختام الكريتية المتأخرة التي تحمل الموضوع نفسهُ، كما أنها تملك

---

[27] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 224.
[28] Parrot, A. 1959: p. 214.

ميزات تركيبية متشابهة مع أسلوب اللوحات الإيجية المتأخرة[29]، على مثال الرسومات الجدارية من قصر كنوسوس في كريت، ومن تل الضبعة (أفاريس) في مصر، والتي تعود إلى القرن الخامس عشر قبل الميلاد[30]. الأمر الذي يدل على أن التأثير الفني ذهب في الاتجاه الآخر على عكس ما كان متوقعاً[31]، حيث الملامح والتفاصيل الخاصة بهذا النوع من الرياضة بما في ذلك شكل الرياضيين النحيلين والثور القافز ظهرت أولاً على الأختام السوريّة، ومن ثم ظهرت في وقت لاحق على الأختام الأيجية وفي العناصر الفنية الكريتية[32].

من هذه المشاهد مشهد ختم من مجموعة أيرلينماير في سويسرا (الرقم 52)، والذي يعرض موضوعين مختلفين. الأول يضم رجلاً يقف مقابل ربّ الطقس، والآخر يصور حركات بهلوانية يؤديها رجُلان فوق ظهر ثور يثبته رجل ثالث، بينما نُقش في الأعلى ثور يجري باتجاه أسد جاثٍ يدير رأسه نحو الخلف. يتشابه الرجال الثلاثة في الشكل وهم ذوو شعر طويل وعراة باستثناء أحزمة تلتف على الخصر. يحاول أحدهم كبح أو السيطرة على الثور، فيما يمسك الإثنان الآخران المتقابلان بشكل متناظر ظهر الثور بحيث تحيط أيديهما بجسده ويرفعان أقدامهما في الهواء. كما نُقش القرص داخل الهلال فوق ذيل الثور[33]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش جسده وقرونه بالشكل الجانبي. لقد اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسد الثور حيث تظهر فقط العين اليسرى ذات الحجم الضخم غير الواقعي ويبدو إنسان العين بداخلها، كما يظهر قرن واحد فقط ذو شكل مستقيم يخفي القرن الآخر خلفه، ويُلاحظ غياب تمثيل الأذنين. أيضاً اهتم الفنان بتمثيل المفاصل الرسغية والأعضاء الذكرية، كما نُقشت عدة خطوط صغيرة أسفل العنق تمثل تجمع الجلد والكتلة الدهنية الناتج عن انخفاض الرأس وتوجهه نحو الأمام. ويظهر الذيل مستقيماً ومرفوعاً نحو الأعلى بشكل غير واقعي. يتجه رأس الثور وقرناه نحو الأمام، وتتقدم قائمتاه الأماميتان بشكل متوازي نحو الأمام فيما تتراجع الخلفيتان، ويبدو البطن مشدوداً، فيظهر الثور وكأنه يركض ليهاجم الرجل الثالث الواقف أمامه. لكن ارتكاز القوائم الأربعة بشكل مائل على الأرض يوحي بعملية الإيقاف أو الكبح المنفذة من قبل هذا الرجل، كما يوحي بثقل الرجلين المتوازنين فوق ظهره، واللذين تدل وضعيتهما على ثبات حركة الثور. يُلاحظ أن وضعية الثور من حيث: شكل الجسد المنشور والقوائم الممدودة والذيل المرتفع تمثل لحظة القفز أثناء الجري أي عملية الوثب العالي، وبالتالي تمت الإشارة إليها بهذا الاسم. إن الموضوع الممثل هنا هو عرض مسرحي ترفيهي أو

---

29 Porada, E. 1985: p. 98.
30 Doumas, C. 2008: Fig 39, p. 130 - 131.
31 Buchanan, B. 1966: p. 166.
32 Collon, D. 1987: p. 55.
33 Aruz, J. 2008a: Cat. no. 72, p. 133.

طقسي لرياضة القفز فوق الثور، أو قد يكون عرضاً لعملية التدريب على هذه الرياضة نظراً لوجود الرجل الثالث الذي يكبح الثور. بينما يختلف الموضوع المنقوش فوقه في الأعلى والذي يعرض ثوراً يشبه هذا الثور في الشكل والنوع وفي الوضعية أيضاً. وهو يمثل على الأغلب ثوراً يهجم على الأسد، أو قد يكون ذلك الثور مرتبطاً بالمشهد البهلواني الممثل في الأسفل، كأن يكون بحالة القفز من فوق أقدام البهلوانيين، على حين يراقبه الأسد من الجوار.

أيضاً تحمل طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 53) مشهداً مشابهاً. إذ تعرض موضوعين، الأول يمثل شخصيتين واقفتين حول شجرة مقدسة، والثاني يعرض موضوع القفز فوق الثور الذي يؤديه رجلان عاريان باستثناء أحزمة تلتف حول الخصر، شعرهما مرفوع في لفة خلف الرأس، وهما يقومان بالوقوف على أيديهما فوق ظهر الثور، وقد نُقش بينهما رمز الحياة (العنخ). صورت ثلاثة حيوانات فوق هذه المجموعة، الأول هو مخلوق مركب يتكون من منقار وعرف طائر وجسد أسد. والثاني أسد يقفز نحو اليسار وينظر باتجاه الخلف وقد نُقش تحته وعل أكبر حجماً[34]، وهو ذو جسد ممدود وبعيد عن الشكل التقليدي للوعل. يمدُّ الأسد قائمتيه الأماميتين باتجاه عنق الوعل الضخم كما لو أنه يهاجمه[35]. إلا أن توجه رأس الأسد نحو الخلف يقلل من احتمال كونهما في مشهد صراع، ويوحي بأنه من الممكن أن يكون الوعل جزءاً من العرض البهلواني السفلي نظراً لكون أطراف أقدام البهلوانيين تمسُّ قوائمه وكأنه يقفز من فوقهم أو يؤدي حركات بهلوانية. يتجه الثور نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي، وإن جزءاً من رأسه وقرونه والأجزاء السفلية من قوائمه مفقودة بسبب تضرر الطبعة. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور فتبدو العين اليمنى والأذن اليمنى التي بقي منها جزء صغير فقط، واهتم بإبراز التفاصيل الجسدية الدقيقة حيث قام بنقش بعض الخطوط أسفل العنق تمثل تجمع الجلد والكتلة الدهنية الناتج عن حركة الرأس، كما قام بتمثيل الأعضاء الذكرية. يتجه الرأس وعلى الأغلب القرون نحو الأمام ويظهر البطن مشدوداً لكن الأجزاء الضئيلة المتبقية من القوائم لاتسمح بمعرفة سواء كان الثور في وضعية الوقوف أم السير. يظهر الذيل مستقيماً ومرفوعاً نحو الأعلى على نحو غير واقعي. إن التحدب الصغير الموجود خلف العنق ناتج على الأرجح عن حركة الرأس واتجاهه نحو الأمام ولا يمثل الحدبة الظهرية. لم تُنقش أيدي البهلوانيَين المتناظرَين تحيط بجسد الثور كما في الختم السابق، بل تظهر مرتكزة على أعلى الظهر. إلا أن طول أيديهما لا يوحي بالواقعية، مما يدل على أنهما ربما يمسكان بجسد الثور من الجهة الخلفية غير المنظورة. ويُلاحظ الشبه الكبير بين هذا الثور والثورين الممثلين في الختم السابق من حيث الشكل والوضعية.

---

[34] Collon, D. 1975: No. 111, p. 60-61.
[35] Aruz, J. 2008a: p. 133.

من ضمن هذه المشاهد أيضاً؛ مشهد ختم من مجموعة سيريغ ضمن مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في فرنسا (الرقم 54) يظهر فيه الثور بالترافق مع مجموعة رجال. يتكون تصميم مشهد الختم من صفين متعاكسين يضمان مجموعات متجاورة تعرض جميعها مشاهد صراع، سواء حيوانات أو رجلان في حالة صراع. ويُعرض في منتصف أحد الصفين ثور نُقش بين قوائمه رجل مرتمي على الأرض ورجل آخر عند قرونه، فيما يؤدي رجل ثالث عاري حركات بهلوانية فوق ظهره. ويقف رجل رابع عاري ذو شعر طويل خلف الثور يشجع التدريب برفع يده[36]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش جسده وقرونه بالشكل الجانبي بحيث يظهر قرنٌ واحد فقط. لم يهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه كما يُلاحظ غياب تمثيل الأذنين إلا أنه قام بنقش المفاصل الرسغية في القوائم الأربعة. يتجه رأس الثور وقرونه نحو الأمام وتمتد قائمتاه الأماميتان بشكل متوازٍ إلى الأمام بحيث ترتفعان قليلاً عن الأرض في حين تتراجع قائمتاه الخلفيتان بشكل مائل دون أن ترتكزا على الأرض مما يدل على أن الثور في وضعية الجري، ويؤكد الذيل الممتد أفقياً بشكل مستقيم والمنتهي بخصلة شعر هذا الأمر. يختلف شكل الثور الممثل هنا عن أشكال الثيران المنقوشة في التمثيلات السابقة، كما أنه ذو حجم أكبر لكن لا يمكن تحديد سواء كان التحدب الموجود خلف عنقه يمثل الحدبة الظهرية أم هو نتيجة توجه رأسه وعنقه نحو الأمام. يترافق الثور في هذا المشهد مع أربعة رجال على خلاف المشاهد السابقة الوصف. الأول يتوضع على الأرض بين أقدام الثور، قد يكون يؤدي حركة الشقلبة البهلوانية بالمرور بين قوائمه، إلا أن شكل جسده وشكل أقدامه يوحي بأن الثور قد طرحه أرضاً وأن محاولته باءت بالفشل. في حين يتعلق الرجل الثاني بيد واحدة بعنق الثور ويرفع كامل جسده إلى الأعلى حتى مستوى القرون، ويبدو للوهلة الأولى بأن الثور يرميه في الهواء إلا أن تشبثه بالثور وشكل أكتافه المفرودة واتجاه وجهه نحو الأعلى تدل على أنه يؤدي حركة بهلوانية. بينما يمسك الرجل الثالث بخاصرة الثور بواسطة يده اليمنى، ويرفع يده الأخرى ورأسه وجسده في الهواء، ويدل شكله على أنه لم يتوازن بعد على الأرجح بسبب حركة الثور. يعطي المشهد انطباع قيام مجموعة رجال متخصصين بترويض وتدريب الثور على هذه الرياضة ويؤكد هذا التفسير شكل الرجل الرابع الذي يقف خلف الثور رافعاً يده وكأنه يعطيهم تعليمات وملاحظات أو ربما يشجع التدريب.

على خلاف المشاهد السابقة الذكر، يعرض ختم من تل ليلان (الرقم 55) مشهداً مختلفاً يتعلق أيضاً برياضة القفز فوق الثور. يصوِّر المشهد بطلين عاريين يتسابقان، يظهر أحدهما فوق ظهر ثور والآخر فوق ظهر أسد، في حين يقف رجل في المنتصف ممسكاً بذيلي الحيوانين[37]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل

[36] Seyrig, H. 1955: p. 34-35 and pl. IV: 2.
[37] Parayre, D. and Wiess, H. 1991: Fig. 12, p. 18.

الجانبي باستثناء القرون التي مثلت بشكل أمامي، كما يبدو الرجل العاري الذي فوقه بالشكل الجانبي ويتجه أيضاً في الاتجاه ذاته نحو اليسار إلا أن وجهه مشوه في الطبعات المكتشفة، وقد نُقش على الأرجح بالصورة الأمامية على مثال الرجل العاري الآخر المتناظر معه وربما يمسك هو الآخر بعصا أو برمح في يده اليمنى. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور إذ تظهر الأذن والعين اليسرى فقط. ويدل وجود الحدبة على الظهر على أن الثور محدب. كما يدل تقدم قائمة الثور الأمامية اليمنى على اليسرى وشكلها المائل قليلاً نحو الأمام، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين على وضعية السير، ويدعم اتجاه القرون نحو الأمام هذا الافتراض، إلا أن إمساك الرجل الواقف في المنتصف لطرف ذيل الثور المرفوع يوحي بكبح حركته. يقترح الباحث دومينيك براير بأن الرجل العاري يقف على ظهر الثور وكذلك نظيره يقف على ظهر الأسد[38]، إلا أن أقدام الرجل ذات الشكل المنثني والمتباعد والتي لا ترتكز بشكل عمودي على ظهر الثور، بالإضافة إلى حركة يديه تدل على أنه يقفز من فوق ظهر الثور بدلاً من الوقوف عليه. وبالتالي يصوّر المشهد عرض بهلواني أو طقسي يؤديه ثلاثة رجال. يقف الأول في الوسط ممسكاً بذيلي الثور والأسد وتدل حركة قدميه على أنه يقفز أو يركض. ويقفز الاثنان الآخران من فوق الحيوانين. وهو على الأرجح مشهد رمزي طقسي.

ينفرد كل مشهد من المشاهد السابقة الوصف بعرض رياضة القفز فوق الثور بطريقة مختلفة. يشترك ختما آلالاخ ومجموعة أيرلنماير في نوع وشكل ووضعية الثيران الممثلة وهي ثيران نحيلة ورشيقة نُقشت في وضعية الوثب العالي. في حين يختلف ختم مجموعة سيريغ تماماً، فهو يعرض نوعاً مختلفاً من الثيران في شكل ووضعية مختلفة. وقد نُقشت قرون جميع الثيران في الشكل الجانبي بحيث يظهر في الرسم قرن واحد فقط. بينما يعرض ختم تل ليلان ثوراً محدباً مختلفاً في الشكل والنوع والوضعية عن الثيران السابقة الوصف، كما يختلف شكل الرجل القافز في المظهر واللباس واللياقة وحركة الوثب المؤداة. ولا يبدو الهدف من هذا المشهد هو تأدية حركات بهلوانية بل عرضاً لقوة الرجال، أو تأدية طقس رمزي معين.

3–1–6– الثور وحيداً في المشهد:

إنه من الشائع ظهور الثور بمفرده كعنصر وحيد في مشاهد الأعمال الفنية، وهو يظهر إما في المشهد الرئيسي مشكلاً موضوع العمل الفني، أو ضمن المشهد الثانوي على الأختام الأسطوانية، أو قد يظهر ضمن إطار منفصل داخل مشهد العمل الفني.

---

[38] Parayre, D. and Wiess, H. 1991: p. 18.

يظهر الثور كعنصر وحيد في المشهد الرئيسي، كما على قالب طيني دائري الشكل من موقع ماري (الرقم 6). يبدو فيه ثور محدب، يتجه نحو اليسار، يسير فوق جبل[39]، ويتجه نظره نحو الأمام. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون كبيرة الحجم التي نُقشت بالشكل الأمامي وتتجه نحو الأعلى. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة إذ تبدو العين اليسرى فقط، واهتم بنقش التفاصيل الجسدية الدقيقة مثل الكتلة الدهنية أسفل العنق (الغبب) والأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية في القوائم الأربعة، كما قام بتمثيل الأضلاع على نحو بارز على جانب البطن بالإضافة إلى وجود بروز صغير عند نهاية الظهر في منطقة العجز، حيث يمثل المفصل العظمي لإحدى القائمتين الخلفيتين في إشارة إلى عملية السير. ينتهي الذيل المتدلي بموازاة القوائم بخصلة شعر.

ويظهر الثور كعنصر وحيد في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، كما في المشهد الثانوي لختم من موقع ماري (الرقم 56)، والذي يتألف من صفين تفصل بينهما جديلة. يظهر أبو الهول (السفينكس) في الصف العلوي بينما يعرض الصف السفلي ثوراً بمفرده يتجه نحو اليسار. وقد نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية وتتجه نحو الأمام[40]. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور واقتصر التمثيل على نقش قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تخفي كل منهما القائمة الأخرى خلفها، وقد نُقشت المفاصل الرسغية في نهايتها. إلا أنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه. يُخفض الثور رأسه والجزء الأمامي من جسده نحو الأسفل ويثني قائمتيه الأماميتين قليلاً، في حين يظهر الجزء الخلفي من جسده بمافيه البطن مشدوداً ومرتفعاً نحو الأعلى في استعداد للهجوم، ويتدلى الذيل بموازاة الجسد. وإن حركة الثور هجومية قتالية[41].

كما يظهر الثور أيضاً في المشهد الثانوي لختم اسطواني من المتحف الوطني بحلب (الرقم 57). ويتكون مشهده الثانوي من صفين متراكبين تفصل بينهما جديلة. ويعرض الصف العلوي ثلاثة أشخاص بينما نُقش في الصف السفلي ثور مهاجم[42]. يتجه الثور نحو اليمين، وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الثور، حيث تبدو العين اليمنى فقط ذات الحجم الكبير غير الواقعي كما اهتم بإبراز بعض التفاصيل الجسدية الدقيقة مثل الأعضاء الذكرية والغدة الدهنية

[39] Parrot, A. 1959: No. 6, p. 36-37.
[40] Beyer, D. 1997: p. 471.
[41] Beyer, D. 1997: p. 471.
[42] Hammade, H. 1994: No. 367, p. 68.

أسفل العنق والمفاصل الرسغية في نهاية القوائم الأربعة. يتجه رأس الثور وقرونه نحو الأمام في دلالة على وضعية الهجوم وتتقدم قائمته الأمامية اليسرى على اليمنى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على عملية السير. يرتفع ذيله بشكل منحني نحو الأعلى على نحو غير واقعي منتهياً بخصلة شعر. من غير الواضح سواء كانت الكتلة الموجودة على ظهر الثور تمثل حدبة ظهرية أم تنتج عن حركته.

أيضاً يظهر الثور ضمن حقل جدول أو داخل إطار في مشهد العمل الفني كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 58)، والتي تعرض ثوراً محدباً مضطجعاً مؤطراً بأشرطة مزينة بفراغات مربعة الشكل[43]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون ذات الحجم الكبير التي نقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، حيث تبدو العين والأذن اليسرى فقط. يظهر الثور في وضعية الاضطجاع إذ تنثني قائمته الأمامية اليسرى وقائمتاه الخلفيتان تحت جسده في حين ترتكز قائمته الأمامية اليمنى على الأرض كما لو أنه على وشك النهوض. ويدل شكل رأسه المرفوع وعينه المفتوحة على يقظته. ويُلاحظ غياب تمثيل الذيل. نُقش شكل منحني يبدأ من أسفل بطن الثور بجانب قائمته الخلفية ويصعد بموازاة جسد الثور نحو الأعلى لينتهي على شكل انحناء باتجاه الخلف، قد يمثل أداة أو عصا خاصة بشد الثور إلى العربة أو نوع من أنواع النير على سبيل المثال.

بهذا نجد أن مكانة الثور المهمة استمرت في هذا العصر، بحيث ظهر بمفرده في مشاهد الأعمال الفنية مشكلاً موضوع العمل الفني. ويكون ذلك إما بشكل فردي في المشهد الرئيسي كما على القالب الطيني من ماري (الرقم 6) الذي يعرض ثوراً كبير الحجم يسير فوق جبل، أو قد يشكل الثور جزءاً من المشهد الثانوي على الأختام الأسطوانية كما في ختم ماري وختم المتحف الوطني بحلب اللذين يعرضان ثوراً يخفض رأسه ويستعد للهجوم تحت جديلة تفصله عن عناصر أخرى مختلفة فوقها أو من الممكن أن يظهر الثور ضمن إطار أو حقل في جدول كما في طبعة ختم آلالاخ التي تعرض ثوراً مضطجعاً. وإن ظهور حيوان الثور بهذا الشكل المنفرد يعطي أهمية كبيرة لهذا الحيوان الذي يعود سبب تمثيله بمفرده على الأرجح إلى ارتباطه بربّ الطقس.

3-1-7- الثور مع الأسد:

تتعدد المشاهد التي يترافق فيها حيوانا الثور والأسد، والتي غالباً ما تعرض موضوع الصراع بينهما، وهي تضم في معظمها مشهد الأسد الذي يهاجم الثور. كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 59)،

---

[43] Collon, D. 1975: No. 52, p. 35.

والذي يعرض أسداً يهاجم ثوراً في المشهد الرئيسي، ويظهر فوقهما عُقاب برأسي أسد، كما يركع خلف الثور غِرْفين بشري مجنح. نُقش رأس حيوان ذي قرون غير محدد النوع فوق ذيل الثور، كما نُقش رأس طائر في الفراغ الواقع بين ذيل الثور وقائمته الخلفية. ويُلاحظ التقارب في حجمي الثور والأسد[44]. يتجه الثور نحو اليمين، وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت في الشكل الأمامي. واعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور حيث تظهر العين اليمنى فقط على شكل دائرة صغيرة مفتوحة، كما يظهر الفم على شكل كتلة مستديرة. يخفض الثور رأسه ويحني عنقه تحت وطأة هجوم الأسد الذي ينهشه في ظهره. كما تمتد قائمتاه الأماميتان النحيلتان بشكل مستقيم ومتباعد نحو الأمام في دلالة على الثقل المطبق عليه من قبل الأسد، فيما تبدو قائمتاه الخلفيتان ثابتتان، وذيله الشديد الطول مرفوع، الأمر الذي يدل على مقاومته. لا يمكن الجزم سواء كان الأسد يضع قائمته الأمامية فوق عنق الثور ليثبته بسبب عدم وضوح الطبعة.

ويظهر الموضوع ذاته في مشهد قالب طيني مستطيل الشكل من ماري (الرقم 7، والشكل 6: ج)، وبدوره يعرض أسداً ينقض على عجز ثور محدب يسير نحو اليسار. ويظهر خلفهما حيوانان مسالمان مستقلان عن مشهد الهجوم[45]. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالشكل الأمامي وهي ذات حجم كبير وشكل مميز إذ تبرز من كتلة دائرية الشكل في أعلى الرأس. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، ويُلاحظ عدم اهتمامه بتمثيل ملامح الوجه، وغياب تمثيل الأذنين، رغم اهتمامه بإظهار التفاصيل الجسدية الدقيقة الأخرى مثل الكتلة الدهنية أسفل العنق، والأعضاء الذكرية، والمفاصل الرسغية في القوائم الأربعة، وانتهاء الذيل بخصلة شعر كبيرة لوزية الشكل. يتجه رأس الثور نحو الأمام، وتتقدم قائمته الأمامية اليمنى على اليسرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على سيره بهدوء رغم إلقاء الأسد بثقله عليه، إذ يغرز الأسد مخالبه في عجز الثور وينهش لحمه، كما يسند إحدى قائمتيه الخلفيتين على قائمة الثور الخلفية اليسرى. ويؤكد شكل ذيل الثور المتدلي حالة الاسترخاء عند الثور وعدم اكتراثه بالهجوم أو عدم شعوره بالألم. قد يكون المقصود من هذا التمثيل ترسيخ صورة قوة ومكانة الثور التي لن تتزحزح.

أيضاً يعرض حوضاً نذرياً من المعبد /D/ من إبْلا (الرقم 2) الموضوع ذاته في الصف السفلي من المشهد المنقوش على السطح الأيسر للحوض. وقد نُقش فيه الثور والأسد متقابلان وجهاً لوجه، ويفتح الأسد فمه زائراً في حين يثني قائمتيه الأماميتين في محاولة للهجوم على الثور. وقد نُقش خلفه رجل يثني قدميه ويقبض

---

[44] Buchanan, B. 1966: No. 899, p. 176.
[45] Parrot, A. 1959: No. 3, p. 35.

بذراعه على نهاية سهم وقوس موجه بوضوح نحو الأسد ويظهر كما لو أنه يصيبه تحت ذيله المرفوع مباشرةً[46]. يتجه الثور نحو اليسار بحيث يقابل الأسد ورامي السهام، وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون الشديدة التحدب التي صورت بالشكل الأمامي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور، حيث تبدو الأذن اليسرى والتي نُقش صيوانها، والعين اليسرى الممثلة بنقطة، كما تم تمثيل فتحة الأنف والفم. واهتم الفنان بإبراز التفاصيل الجسدية الدقيقة مثل الأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية والحوافر، إلى جانب نقشه لعدة خطوط تحيط بالعنق تمثل تجمع الجلد والكتلة الدهنية الناتجه عن حركة الرأس بالإضافة إلى نقشه لخطوط دقيقة على الظهر والقوائم تمثل انعكاس الحركة على جلد الثور وتخلق الإحساس بالتحجيم. يدل شكل قائمتي الثور الخلفيتين المرتكزتين بشكل مستقيم على الأرض وشكل ذيله الطويل الهدل على ثباته في مكانه. بينما يدل انخفاض الرأس وتوجيه القرون نحو الأمام مع تراجع القائمة الأمامية اليسرى وارتفاعها بشكل ضئيل عن مستوى الأرض على اتخاذ الثور لوضعية الدفاع عن النفس وربما الاستعداد للهجوم.

كما يظهر مشهد الثور الذي يهاجم الأسد في بعض مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر على مثال مشهد ختم من مجموعة أيرلينماير في سويسرا (الرقم 52) والذي يعرض مشهد القفز فوق الثور، وقد نُقش فوقه ثور يجري باتجاه اليسار نحو أسد جاثٍ يتجه جسده نحو اليسار بينما يلتف رأسه إلى الخلف لينظر إلى الثور، بحيث تدخل قرون الثور داخل فم الأسد المفتوح[47]. نُقش الثور بالشكل الجانبي بما في ذلك القرون. واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور إذ تظهر العين اليسرى ذات الحجم الكبير غير الواقعي، ويظهر إنسان العين بداخلها، والأذن اليسرى التي تبدو في شكل وحجم غير واقعيين، وقرن واحد فقط طويل ذي انحناء خفيف في وسطه يوحي بوجود القرن الآخر خلفه. كما اهتم الفنان بتمثيل الأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية، وتجمع الجلد والغدد الدهنية أسفل العنق الناتجة عن حركة الرأس. يتجه رأس الثور وقرونه نحو الأمام وتمتد قائمتاه الأماميتان المتوازيتان نحو الأمام في حين تتراجع الخلفيتان بشكل متوازٍ أيضاً إلى الخلف، ويبدو البطن مشدوداً مما يدل على أن الثور يركض. إلا أن شكل القوائم المفرودة غير المرتكزة على أية أرضية وشكل الذيل المستقيم والمرفوع على نحوٍ غير واقعي يدل على وضعية الوثب العالي. يُلاحظ الهدوء البادي على الأسد رغم مشاهدته للثور المهاجم، دون أن يقوم بأي حركة باستثناء الزئير والنظر نحو الخلف ولاسيما في اللحظة التي تدخل مقدمة قرون الثور في فمه. الأمر الذي يطرح العديد من الاحتمالات منها أن يكون كل من الثور والأسد عنصرين منفصلين نُقشا على هذا الشكل نتيجة ضيق المساحة المتبقية على سطح

[46] Sabatini, L. 1974: P. 53 and Fig. 31.
[47] Aruz, J. 2008a: Cat. no. 72, p. 133.

الختم أو أن يكون الثور مرتبطاً بالمشهد البهلواني الاستعراضي الممثل في الأسفل، وبالتالي يكون الأسد جاثياً في الجوار يراقب المشهد أو قد يكون الثور فعلاً يقفز نحو الأسد قاصداً مهاجمته من الخلف.

وقد يظهر المشهدان معاً، الأسد الذي يهاجم الثور والثور الذي يهاجم الأسد، كما في مشهد ختم استثنائي من متحف الأشموليان (الرقم 60)، والذي يعرض مجموعات حيوانية منفصلة يتألف كل منها من حيوانين، من ضمنها أسد يهاجم ثوراً فوق ثور يهاجم أسداً ملتوياً طريح الأرض. لكن لسوء الحظ حالة حفظ الختم غير جيدة مما يجعل دراسة التفاصيل الدقيقة للرسوم غير ممكنة[48]. يتجه كلا الثورين نحو اليمين وقد نُقشا بالشكل الجانبي بما في ذلك القرون. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط في الثورين إذ تبدو العين اليمنى والقرن الأيمن الذي يوحي بوجود القرن الآخر خلفه. في المجموعة الأولى العلوية يهجم الأسد على الثور، ويبدوان كأنهما يقفزان متوازيين، حيث تبدو أجسادهما منشورة وقوائمهما ممدودة. يتجه رأس الثور وقائمتاه الأماميتان الممدودتان نحو الأعلى، في حين تلامس قائمتاه الخلفيتان الخط الوهمي الذي يشكل الأرض ويظهر بطنه نحيلاً ومشدوداً في إشارة إلى وضعية الوثب العالي. وتحيط قائمتا الأسد الأماميتان بعنق الثور بحيث يغرز مخالبه فيه. بينما تختلف المجموعة الثانية تماماً وهي تضم ثوراً يهاجم أسداً ممدداً على ظهره، رافعاً قائمتيه الأماميتين في إشارة على الموت. يتجه رأس الثور نحو الأسفل ويبدو كما لو أنه ينهش بطن الأسد. إن قائمتا الثور الأماميتان غير واضحتين في الطبعة إلا أن شكل قائمته الخلفية اليمنى المشدودة والمتراجعة إلى الخلف وكبر الجزء الخلفي من جسده بالإضافة إلى طريقة وقوفه وإحنائه لرأسه نحو الأسفل يدل على أنهما تستندان بشكل منثني على جسد الأسد. من غير الواضح سواء كان التحدب خلف عنق الثور ناتج عن حركة الرأس أم يمثل الحدبة الظهرية. إن تمثيل هذين الموضوعين المتضادين معاً في مشهد واحد يؤكد على أن الصراع بين النوعين غير منتهي وغير محسوم النتيجة، كما يمنح الإحساس بالتوازن بين النوعين أو بامتلاك الحيوانين لقوى عضلية ورمزية متعادلة يؤكده تمثيلهما بأحجام متقاربة.

تجدُر الإشارة إلى أن ترافق الحيوانين لم يقتصر فقط على مشاهد الصراع بل يظهران معاً في مشاهد أخرى. كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 61) الذي يتكون من صف علوي يحوي موكب مؤلف من ثلاثة ثيران وصف سفلي يضم موكباً مؤلفاً من ثلاثة أسود، تفصل بينهما جديلة بين خطين[49]. تتجه الثيران الثلاثة نحو اليسار وهي تتماثل في الشكل والحجم والوضعية، وقد نُقشت جميعها بالشكل الجانبي باستثناء

[48] Buchanan, B. 1966: No. 897, p. 175.
[49] Buchanan, B. 1966: No. 896, p. 175.

القرون التي نُقشت بصورة أمامية. اعتمد الفنان على رسم الأجزاء المنظورة فقط من أجساد الثيران إذ تظهر العين اليسرى فقط فيما لم يتم تمثيل الأذنين. واهتم الفنان بتمثيل الأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية والحوافر. تتجه رؤوس الثيران نحو الأمام وتتقدم قوائمهم الأمامية اليمنى فيما تتراجع اليسرى وكذلك الأمر بالنسبة لقوائمهم الخلفية في حين تتدلى ذيولهم الطويلة نحو الأسفل مما يدل على وضعية السير. إن وجود الحدبة خلف الرأس يدل على كون الثيران جميعها محدبة. وبالتالي تسير الثيران الثلاثة المتماثلة بهدوء في حركة متناسقة ضمن موكب يشبه موكب الرعي في الصف العلوي بينما تزأر الأسود وترفع ذيولها في استعداد للهجوم في الصف السفلي، الأمر الذي ربما يدل على تحفُّز قطيع من الأسود للهجوم على قطيع الثيران. كما يُلاحظ التساوي في أعداد الأسود والثيران والتقارب في أحجامهم مما يدل على نوع من المساواة بين النوعين.

ختاماً، يُلاحظ ترافق حيواني الثور والأسد معاً في العديد من المشاهد. حيث يمثل معظمها هجوم الأسد على الثور والتي يتباين فيها موقف الثور بين المقاوم للهجوم وغير المبالي به، وبين موقف آخر يمثل استعداد الثور للدفاع عن نفسه مع أو بدون مساعدة الرجل الصياد. ومشاهد أخرى تمثل هجوم الثور على الأسد بل وطرحه إيّاه على الأرض. في حين قد يظهر كل نوع منهما على حدة ضمن صفين متوازيين في تمثيل متساوي بالحجم والعدد والاتجاه كنوع من توازن القوى والمساواة بينهما.

3-1-8- الثور مع مجموعة حيوانات:

يظهر الثور برفقة حيوانات عديدة ضمن مشاهد مختلفة، منها مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية التي تضم مجموعات حيوانية منفصلة عن بعضها ومنقوشة بشكل منظم على سطح الختم، كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 62) الذي يعرض مجموعة من الحيوانات يظهر في وسطها حيوان الثور. يحيط به أسد وغزال من الأعلى، ووعل من الخلف، ووعل آخر وأسد من الأسفل. وقد نُقشت جديلة في الحقل أمام الثور وجديلة تحته[50]. إن أسلوب هذا الختم مبتكر يعرض حيوانات مفعمة بالحيوية، وهي منفصلة عن أي خط أرضية دون مراعاة الوضعية التقليدية للتراكيب[51]. ويوحي أيضاً من خلال تجميعه لهذه التراكيب الغنية باللاواقعية. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي بما في ذلك القرون. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور إذ تبدو العين اليسرى الكبيرة الحجم والأذن اليسرى ويظهر قرنٌ واحد فقط ذو شكل مستقيم. واهتم الفنان بتمثيل الأعضاء الذكرية والمفاصل الرسغية، كما قام بنقش خطوط

50 Buchanan, B. 1966: No. 898, p. 175-176.
51 Aruz, J. 2008a: p. 132.

عرْضية على العنق تمثل تجمع جلد العنق والكتلة الدهنية انعكاساً لحركة الرأس. يتجه رأس وقرنا الثور نحو الأمام كما لو أنه في وضعية هجوم، وتبدو قوائمه مفرودة إذ تمتد قائمتاه الأماميتان بشكل متوازٍ نحو الأمام في حين تتراجع الخلفيتان بشكل متواز أيضاً نحو الخلف دون أن ترتكز القوائم الأربعة على أية أرضية، ويظهر البطن مشدوداً مما يدل على أنه في وضعية الوثب العالي، الأمر الذي يؤكده شكل الذيل المستقيم والمرفوع على نحو غير واقعي. من غير الواضح سواء كان التحدب خلف العنق ناتج عن حركة الثور أم يمثل الحدبة الظهرية. تدل أشكال وأنواع الحيوانات الممثلة في المشهد على أنه يتعلق بموضوع الصيد الذي يحتل كامل سطح الختم[52]. مما يفسر ظهور الثور في وضعية المهاجم والهارب في آن واحد.

ويظهر الثور بالترافق مع حيوانات أخرى في مشهد قالب مستدير من ماري (الرقم 8)، والذي يعرض ثلاثة ثيران تتقدم نحو اليمين بخطى متثاقلة ضمن دائرة. ويتخللها ثلاثة حيوانات صغيرة في حين يقف الحيوان الرابع في المركز. وإنه من الصعب تحديد أنواع هذه الحيوانات الصغيرة التي ربما تكون كلب وثلاث بنات آوى[53]. تتماثل الثيران الثلاثة في الشكل والحجم والوضعية إذ تقصّد الفنان تكرار نموذج واحد من الثيران. نُقش الثور بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية. وقام الفنان بتمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الثور كما اهتم بإبراز ملامح الوجه حيث تظهر العين اليمنى الصغيرة جداً والفم واهتم بتمثيل الأعضاء الذكرية. تتقدم قائمة الثور الأمامية اليسرى فيما تتراجع اليمنى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على عملية السير البطيء نظراً لمدى ابتعاد القوائم عن بعضها وكيفية ارتكازها على الأرض. ينسدل الذيل الطويل نحو الأسفل. تبدو هذه الثيران وكأنها تسير على مهل في موكب رعي أو موكب طقسي، وإن شكل وحجم قرونها الضخم يدل على الخصب وعلى تقدمها في العمر، كما تدل حركتها المتثاقلة على ضخامة أحجامها.

أيضاً يظهر الثور بصحبة أنواع حيوانية أخرى في مشهد الحقل /D3/ على نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4 والشكل 3). والذي يعرض ثوراً مترافقاً مع حيوان صغير يمثل حملاً على الأرجح وثوراً برأس بشري[54]. يتجه الثور نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالشكل الأمامي. لم ينقش الفنان سوى الأجزاء المنظورة من جسد الثور واهتم بإبراز ملامح الوجه إذ تظهر العين اليسرى والأنف والفم والأذن اليسرى الكبيرة الحجم ذات الشكل المتدلي، كما قام الفنان بنقش بعض الخطوط على جسد الثور لتعطي

[52] Aruz, J. 2008a: p. 132.
[53] Parrot, A. 1959: No. 20, p. 42.
[54] أبو عساف، علي 1993: ص 92.

الإحساس بالتحجيم والواقعية. ترتكز قوائم الثور الأربعة على الأرض بشكل عمودي مما يدل على وضعية الوقوف. وإن شكل الذيل القصير والسمين وشكل الأذن المتدلية يدلان على أنه عجل. ويُلاحظ أن العجل والحيوان الصغير الذي بجانبه (الحمل) ينظران في الاتجاه ذاته.

وبالتالي تتنوع الحيوانات التي تظهر بالترافق مع الثور بين الوعل والغزال والأسد والكلب وابن آوى والحمل والثور برأس بشري. كما تتنوع وضعيات الثور بين وضعية الوثب العالي ووضعية المسير ووضعية الوقوف. مما يدل على أنه لا توجد قاعدة ثابتة تحدد نوع الثور ووضعية تمثيله مع الحيوانات الأخرى.

3-1-9- رؤوس الثيران:

يتكرر في عصر البرونز الوسيط ظهور نقش رأس الثور ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية حصراً. ويكون ظهوره إما كعنصر وحيد ضمن حقل المشهد، أو مع عناصر أخرى مرتبة في صفوف وأعمدة. وتختلف هذه الرؤوس في الاتجاه والموضع ضمن المشهد، وفي أسلوب النقش والتفاصيل المنقوشة.

يظهر رأس الثور كعنصر منفرد ضمن حقل المشهد كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 63). وقد نُقش عمودياً وبالصورة الأمامية أمام وجه رجل متعبد، وخلف رأس رجل ملتحي يحمل صولجاناً، ويقف بمواجهة ربّة متضرعة ويظهر بينهما القرص داخل الهلال. كما نُقشت سمكة ورمز الحياة (العنخ) في حقل المشهد[55]. يتكون رأس الثور من ثلاث كتل، الكتلة العليا تشكل القرون والشعر، والوسطى تشكل كتلة الوجه، أما الكتلة الثالثة السفلية فتشكل الفم. تبدو القرون ذات حجم صغير، ويُلاحظ عدم اهتمام الفنان بتمثيل ملامح الوجه واكتفائه بالشكل العام لهيكل رأس الثور، كما يُلاحظ غياب تمثيل الأذنين.

يظهر رأس الثور أيضاً في حقل مشهدي ختمين من موقع آلالاخ. نُقش رأس الثور في الختم الأول (الرقم 64) أمام وجه ربّة متضرعة، وخلف رأس رجل غير محدد الهوية، وهو يقابل رجلاً آخر تظهر بينهما راية نُقش فوقها القرص داخل الهلال. ونُقشت السمكة ورمز الحياة في حقل المشهد[56]. وقد نُقش رأس الثور عمودياً بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان في تمثيله للرأس على نقش كتلة واحدة تؤلف الشكل الخارجي العام لهيكل الرأس، دون الاهتمام بتمثيل ملامح الوجه. تبدو القرون منحنية ومتوسطة الحجم والأذنين واقعية الشكل. أما في الختم الثاني (الرقم 65) فقد نُقش رأس الثور أمام الربّ أمورو وخلف ربّ الشمس. وقد نُقش الرأس بالصورة الأمامية رغم أنه يتوضع بشكل أفقي ضمن المشهد[57]. بحيث تتجه قرونه نحو اليسار باتجاه ربّ

---

[55] Buchanan, B. 1966: No. 868, p. 170
[56] Collon, D. 1975: No. 76, p. 44-45.
[57] Collon, D. 1975: No. 135, p. 73-74.

الشمس. اعتمد الفنان في تكوينه للرأس على نقش مجموعة من الكتل المختلفة الأشكال والتي تؤلف في مجموعها الهيكل العام الرمزي له. إذ يتألف من كتلة دائرية كبيرة تعبر عن الوجه، تتبعها كتلة دائرية صغيرة تمثل الفم، وتبدو القرون ذات حجم كبير. لم يهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه، ويبتعد شكل رأس الثور تماماً عن الواقعية ويقترب من التخطيطية.

وقد تُنقش رؤوس الثيران أيضاً ضمن أعمدة وصفوف في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من صفوف أو أعمدة تحتوي على تكرار عناصر ورموز معينة، أو على مجموعة من العناصر المختلفة. كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 67)، والتي تعرض مشهداً غير كامل مؤلف من عدة أعمدة يحوي كلٌ منها نوعاً معيناً من العناصر، من ضمنها عمود مؤلف من /4-5/ رؤوس ثيران[58]، اثنان منها فقط واضحان. تتجه جميع الرؤوس نحو اليسار، وقد نُقشت بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نقشت بشكل أمامي. تتماثل الرؤوس بالأحجام والأشكال إلا أنها تختلف في بضعة تفاصيل، وهي تتميز بحجم القرون الكبير وبالفم المفتوح المشكل من كتلة صغيرة منفصلة تمثل الفك السفلي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من رؤوس الثيران، إذ تبدو الأذن اليسرى ذات الحجم الواقعي، والعين اليسرى المفتوحة الكبيرة الحجم والتي يبدو إنسان العين بداخلها. وتتميز العين بكونها مزودة بجفن علوي في الرأس العلوي، بينما تبدو أكبر حجماً وبدون جفن في الرأس السفلي.

أيضاً تظهر رؤوس الثيران ضمن عمود في مشهد ختم مميز من موقع قطنا (الرقم 68) يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة من ضمنها عمود مؤلف من خمسة رؤوس ثيران. نُقشت جميع الرؤوس عمودياً في الشكل الأمامي باستثناء رأس الثور الأخير الذي نُقش بشكل أفقي ضمن المشهد بحيث يوازي حافة الختم، وتتجه قرونه نحو اليسار وذلك على الأرجح ليلائم القدر المتبقي من المساحة[59]. من غير المعروف سواء كان سبب تمثيله ناتجاً عن أهمية تمثيل خمسة رؤوس ثيران تماماً على سطح الختم، أم لعدم رغبة الفنان في ترك المساحة فارغة. تتشابه رؤوس الثيران الخمسة في الشكل والحجم باستثناء الرأس الأخير فهو أصغر حجماً. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه حيث تظهر العيون المفتوحة ذات الحجم الكبير والشكل المستدير والتي نُقش إنسان العين بداخلها، كما تظهر الآذان الصغيرة الحجم. ويمكن ملاحظة فتحتي الأنف وخط الفم الواهي في بعض الرؤوس. توّجت جميع الرؤوس بكتلة تمثل الشعر وتظهر القرون الصغيرة الحجم على جانبيها.

---

[58] Collon, D. 1975: No. 154, p. 85.
[59] Pfālzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.

كما يظهر رأس الثور ضمن صفوف تحتوي عناصر مختلفة على مثال مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة، منسقة تقريباً في صفوف أفقية دون خط أرضية. وتضم هذه الصفوف عناصر عديدة من ضمنها رأس الثور. وتتجه جميع هذه العناصر نحو اليسار[60]. نُقش رأس الثور في الشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من رأس الثور الذي يتميز بالقرون المتوسطة الحجم والفم الصغير والعين المفتوحة الكبيرة على نحو غير واقعي والأذن الضخمة ذات الشكل والحجم غير الواقعيين والتي نُقش صيوانها.

ختاماً يُلاحظ أن رؤوس الثيران قد ظهرت في مشاهد الأختام الأسطوانية حصراً، ويكون ظهورها إما بشكل مُفرد في حقل المشهد أو ضمن صفوف أفقية أو عامودية سواءٌ كعنصر مفرد أو كعنصر متكرر. عند ظهور رأس الثور في حقل المشهد يُلاحظ عدم اهتمام الفنان بتمثيل ملامح الوجه بل يكتفي برسم الشكل العام الخارجي لهيكل الرأس، ويكون ممثلاً غالباً بالصورة الأمامية وبوضعية تختلف بين العَمودية أو الأفقية ضمن المشهد. كما يُلاحظ ظهوره المتكرر خلف الشخصية الإلهية أو الملكية وأمام وجه المتعبد. في حين قام الفنان بالتركيز على إبراز ملامح الوجه لدى ظهور رأس الثور ضمن أعمدة وصفوف. وتتنوع تمثيلات الرؤوس بين الشكل الأمامي والجانبي وبين الوضعية العمودية أو الأفقية ضمن المشهد.

إن تفسير معنى ودلالة رؤوس الثيران أمر صعب ومبهم، ويحتمل العديد من الافتراضات، فمن الممكن أن تكون هذه الرؤوس قد نُقشت كبديل عن نقش الجسد الكامل. وبالتالي ربما تشير هذه الرؤوس إلى عدد معين من الثيران أو إلى الثور بوصفه رمزاً للخصب أو بوصفه رمزاً لربّ الطقس. كما من الممكن أن تكون هذه الرؤوس مجرد عناصر فنية زخرفية نُقشت لغاية تزيينية ولتعبئة الفراغ فقط، إلا أن هذا التفسير غير مقنع نظراً للاختلافات الموجودة في شكل وملامح الرؤوس الممثلة وفي طريقة توضعها واتجاهها، الأمر الذي يوحي بأن الفنان قصد من خلال تمثيلها في أشكال مختلفة أمراً ما.

3-1-10- تمثيل البقرة والعجل:

تظهر البقرة في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأختام الأسطوانية كما في مشهد ختم ساميا من ماري (الرقم 48) الذي يحمل تمثيلاً لبقرتين. تظهر البقرة الأولى في الصف العلوي والأخرى في السفلي. وقد نُقشت البقرتان في شكل وأسلوب ووضعية متماثلة، إلا أن البقرة في الصف السفلي أقل وضوحاً نتيجة تضرر الطبعة. تظهر كل منهما وهي تُرضع عجلها وتدير رأسها نحو الخلف باتجاه العجل لتلعقه إلا أن العجل في الصف

[60] Collon, D. 1975: p. 84.

السفلي مفقود[61]. نُقشت كلتاهما بالشكل الجانبي باستثناء القرون الصغيرة الحجم التي نُقشت بالصورة الأمامية، ويتجه جسدا البقرتين نحو اليمين بينما يتجه رأساهما نحو الخلف. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة فقط في البقرة العلوية. ترتكز قوائم البقرة الأربعة على الأرض بشكل مستقيم وثابت، ويتدلى ذيلها نحو الأسفل مما يؤكد وضعية الوقوف. نُقش العجل الذي في الصف العلوي بالشكل الجانبي ويتجه نحو اليسار على عكس اتجاه البقرة الأم. وهو صغير الحجم بحيث لا يمكن للفنان إبراز تفاصيل جسده. يرفع العجل رأسه نحو الأعلى ليرضع من أمه، وترتكز قوائمه بشكل ثابت على الأرض.

يتكرر ظهور البقرة والعجل في الوضعية ذاتها على ختم من مجموعة السيدة ويليام موور (الرقم 70)، في المشهد الثانوي تحت جديلة مضاعفة[62]. نُقشت البقرة بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية، ويتجه جسد البقرة نحو اليسار في حين يتجه رأسها إلى الخلف نحو صغيرها لتلعقه. ترتكز قوائمها الأربعة على الأرض بشكل ثابت ويتدلى ذيلها نحو الأسفل مما يدل على وضعية الوقوف. نُقش العجل الصغير الحجم بين قوائم البقرة بالشكل الجانبي ويتجه نحو اليمين على عكس اتجاه أمه، وهو يرفع رأسه ليرضع منها. ولم يتمكن الفنان من نقش التفاصيل نتيجة صغر حجم العجل الممثل.

يُلاحظ أن تمثيل البقرة في مشاهد الأعمال الفنية قليل جداً بالمقارنة مع تمثيل الثور، ويقتصر تمثيلها على ظهورها في وضعية الوقوف وهي تلتفت نحو الخلف لتلعق العجل الذي يرضع منها. وقد يعود سبب قلة تمثيلها إلى عدم إمكانية التضحية بها وعدم اشتراكها بالمراسم والمواكب الدينية على عكس الثور، واقتصار أهميتها على الإنجاب وإنتاج الغذاء الأمر الذي يؤكده تمثيلها باستمرار مع العجل.

3-1-11- الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الثور:

لابد من ذكر الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الثور وأجزاء إنسانية، والتي ظهرت في مشاهد الأعمال الفنية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط. وهي على نوعين:

3-1-11-1- الرجل الثور /Bull-man/:

يملك الرجل الثور وجه وجذع إنسان مع قرون ثور والأجزاء السفلية من جسد الثور[63]. وهو يظهر في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأعمال الفنية إما بمفرده أو ضمن أزواج وفي وضعيات مختلفة.

[61] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 223-224.
[62] Eisen, G. A. 1940: No. 150, p. 61.
[63] Collon, D. 1987: p. 197.

تتعدد الوضعيات التي يظهر بها الرجل الثور بمفرده، فهو يظهر إما واقفاً كما في مشهد ختم محفوظ بالمتحف الوطني بدمشق (الرقم 71)، والذي يعرض رجل الثور واقفاً في نهاية المشهد وقد نُقش بالصورة الأمامية. وهو يرتدي تاجاً ذي قرنين منتصبين بينما تتدلى خصل لحيته فوق صدره[64]، كما تتدلى خصلتي شعر على جانبي وجهه. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه حيث تبدو العينان مفتوحتان وكذا الأنف والفم. وهو يضع يداه على جانبي جسده، وترتكز قائمتاه السفليتان بشكل مستقيم على الأرض فيما يتدلى ذيله الشديد الطول بشكل ملتف نحو الأسفل بحيث ينتهي بخصلة شعر في الوسط بين القائمتين. ويلتف حزام حول خصره.

أو يظهر واقفاً يحمل رايةً أو عموداً كما على حوض نذري من المعبد /B/ من موقع إبْلا (الرقم 1)، والذي يعرض نقشاً للرجل الثور في أقصى يمين الوجه الرئيسي، وهو يمتد على ارتفاع الصفين المنقوشين ويحمل بيده اليمنى عمود[65]، وقد نُقش بالصورة الأمامية. اهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه الإنساني إذ نُقشت العينان مفتوحتين وتعلوهما الحواجب، كما نُقش الأنف والفم. تظهر الأذن اليسرى البارزة بشكل أفقي فيما فُقدت الأذن الأخرى بسبب تضرر الحوض، وهي أذن ثور وقد نُقش الصيوان فيها. يضع الرجل الثور تاجاً يحمل أزواجاً من القرون إلا أن جزءاً كبيراً منه مفقود لسوء الحظ، وتتدلى أسفله خصلتا شعر ملفوفتان على جانبي الوجه، فيما تتدلى اللحية نحو الأسفل. يظهر الجذع الإنساني عارياً بينما يلتف مئزرٌ قصيرٌ حول الخصر. يمدّ الرجل الثور يديه الاثنتين نحو اليمين ليمسك العمود. وترتكز قائمتاه السفليتان بشكل مستقيم على الأرض، وهما منتهيتان بحافرين ضخمين يتجه كل منها نحو الخارج.

كما يظهر الرجل الثور في وضعية مماثلة على ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 72)، والذي يعرض رجل ثور يمسك بكلتا يديه بسارية رأسها منحني على شكل زهرة ربما تمثل نبتة مختزلة من نبات البردي. وقد نُقش نصفه العلوي بالشكل الأمامي والسفلي بالشكل الجانبي. وهو يضع تاج تزينه عدة قرون منتصبة ويلتف حزام حول خصره. تبدو الأذن اليسرى فقط وهي بارزة وذات شكل أفقي[66]. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه الإنساني حيث تظهر العينان مفتوحتين والأنف والفم، كما تتدلى اللحية المؤلفة من خصل شعر ملتفة. ترتكز قائمتاه السفليتان بشكل مستقيم على الأرض، وتتقدم إحداهما على الأخرى. يتدلى ذيله الشديد الطول نحو الأسفل، وقد نُقشت أعضاءه الذكرية.

---

[64] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 31، ص 78.

[65] Sabatini, L. 1974: P. 47.

[66] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 27، ص 72-73.

وقد يظهر الرجل الثور في صراع مع أسد كما على طبعة ختم من موقع آلالاخ (رقم 47) تعرض في أحد صفيها زوجاً مؤلفاً من رجل ثور وأسد، يليهما بطل عارٍ في صراع مع ثور مقلوب[67]. يتجه الرجل الثور نحو اليمين وقد نُقش رأسه والجزء العلوي من جسده بالصورة الأمامية، فيما نُقش نصفه السفلي بالشكل الجانبي. إن رأسه مفقود بسبب تضرر الطبعة وقد بقيت فقط اللحية المتدلية. يمد الرجل الثور يده اليمنى بشكل مستقيم ليمسك بإحدى القائمتين الأماميتين للأسد الواقف أمامه فيما يثبت بيده الأخرى المثنية قائمة الأسد الأخرى المرفوعة. وترتكز قائمتا الرجل الثور السفليتان بشكل مستقيم على الأرض بحيث تتقدم إحداهما على الأخرى وقد نُقشت فيهما الحوافر والمفاصل الرسغية. ويتدلى ذيله الرفيع والطويل بشكل ملتف نحو الأسفل بحيث ينتهي في الوسط بين القائمتين.

أيضاً تتعدد الوضعيات التي يظهر فيها الرجل الثور ضمن أزواج، فقد يظهر زوج متقابل من رجال الثور اللذين يمسكان براية أو عمود بينهما كما على طبعة الختم السابقة الذكر من آلالاخ (الرقم 47) والتي تعرض في الصف الثاني رجلا ثور يقابلان بعضهما ويمسكان براية في وسطهما، إلا أن الجزء العلوي من جسديهما مفقود[68]. نُقش الرجلان بشكل متقابل حول الراية بحيث يتجه كل منهما نحوها، وقد نُقش الجزء السفلي من جسديهما بالشكل الجانبي. يمدُّ كل منهما إحدى يديه ليمسك بالراية بحيث يتوضع كفاهما مباشرةً فوق بعضهما. ترتكز قائمتاهما السفليتان على الأرض بشكل مستقيم وتتقدم إحداهما على الأخرى، وقد نُقشت الحوافر والمفاصل الرسغية أعلى الحوافر في الجهة الخلفية من القوائم. يتدلى ذيلاهما الطويلان بشكل ملتف نحو الأسفل بحيث ينتهي كل منهما بخصلة شعر في الوسط بين القائمتين.

وقد يظهر زوج متقابل من رجال الثور يسندان أجنحة محراب موضوع فوق ظهر حيوان ثور كما في الحقل /A2/ على نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4، والشكل 3)، ويحمل أحدهما حربة[69]. نُقش الرأس والجزء العلوي الإنساني منهما بالصورة الأمامية بينما نُقش الجزء السفلي بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه إذ تبدو العينان وقد نُقش بداخلهما إنسان العين ويعلوهما الحاجبان كما نُقش الأنف والفم. تبرز الأذنان اللتان تعودان لثور بشكل أفقي من جانبي الرأس وقد نُقش صيوانهما. يعلو رأسا رجلي الثور تاجين مزينين بقرنين كبيرين، وتتدلى على جانبي وجهيهما خصلتا شعر ملفوفتان، كما تتدلى اللحية المؤلفة من خصل شعر ملتفة. يرفع كل منهما إحدى يديه ليمسك بأحد جناحي المحراب، ويمسك رجل الثور الأيسر برمح في يده الأخرى

[67] Collon, D. 1975: No. 110, p. 60.
[68] Collon, D. 1975: No. 110, p. 60.
[69] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390.

بينما يثني رجل الثور الثاني يده الأخرى أمام صدره وكأنه يمسك كوباً أو إناءً. يلتف حزام عريض حول خصريهما وقد نُقشت أعضاؤهما الذكرية. ترتكز قائمتاهما السفليتان بشكل مستقيم على الأرض وهما منتهيتان بالحوافر، ويتدلى ذيلاهما الطويلان المنتهيان بخصلة شعر نحو الأسفل.

كما قد يظهر زوج متقابل من رجال الثور اللذين يقفان بمواجهة بعضهما ويمسك أحدهما بيد الآخر كما في طبعة ختم أخرى من موقع آلالاخ (الرقم 73)، تعرض رجلا ثور يقفان بمواجهة بعضهما بعضاً، وقد نُقش رأساهما وجذعاهما بالشكل الأمامي في حين نُقشت أجزاؤهما السفلية بالشكل الجانبي. يمدّ رجل الثور الأيسر يده اليمنى ليمسك بمعصم الرجل الثور الآخر. في حين يرفع كلاهما يده الأخرى بشكل منثني. وقد نُقش بينهما نوع من الأزهار المفقودة بسبب تضرر الطبعة[70]. اهتم الفنان بنقش ملامح الوجه إذ تبدو العينان المفتوحتان اللتان يعلوهما الحاجبان، كما يبدو الأنف الأفطس العريض الذي يمتد على كامل عرض الوجه وقد نُقش أسفله الفم. تبرز الأذنان بشكل أفقي من جانبي الرأس الذي يعلوه تاجٌ مزين بعدة أزواج من القرون يشبه تيجان الأرباب. وتتدلى خصلتا شعر على جانبي الوجه كما تتدلى اللحية الطويلة نحو الأسفل. يلتف حزام حول الخصر، وترتكز قائمتاهما السفليتان بشكل مستقيم على الأرض بحيث تتقدم إحداهما على الأخرى فيما يتدلى الذيل الرفيع والشديد الطول نحو الأسفل منتهياً بخصلة شعر لوزية الشكل.

بالإضافة إلى ظهور زوج متعارك من رجال الثور كما على ختم ساميا (الرقم 48) الذي يعرض في الصف السفلي مجموعتين يتألف كل منهما من زوج من رجال الثور في حالة صراع، وقد نُقش وسط الزوج الأول سمكة ووسط الزوج الثاني شكل غير محدد [71]. يقف كل زوجين بمواجهة بعضهما البعض وقد نُقش الرأس والجزء العلوي من أجسادهم بالصورة الأمامية بينما نُقشت قوائمهم السفلية بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه إذ نُقشت العينان مفتوحتان وبداخلهما إنسان العين كما نُقش الأنف والفم. وتبرز الأذنان الصغيرتان بشكل أفقي على جانبي الرؤوس التي تتوّج بتيجان ذوي عدة أزواج من القرون، وتتدلى اللُحى نحو الأسفل. تتشابك أيدي رجال الثور بحيث تثبت يد كل منهما يد رجل الثور الآخر التي تقابلها. تلتف أحزمة ضيقة حول خصورهم وقد نُقشت أعضاؤهم الذكرية. ترتكز قوائمهم السفلية بشكل مستقيم على الأرض وهي تنتهي بالحوافر، وتتدلى ذيولهم الطويلة والمنتهية بخصلة شعر نحو الأسفل.

يتميز الرجل الثور المنقوش في جميع التمثيلات السابقة بعدة صفات هي: تمثيل ملامح الوجه، خصلتا الشعر المتدليتان على جانبي الوجه، اللحية المتدلية أسفل الذقن، أذنا الثور البارزتين بشكل أفقي على جانبي

---

[70] Collon, D. 1975: No. 113, p. 63.
[71] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 221-225.

الوجه، التاج ذات القرون المتعددة، الحزام الملتف حول الخصر، الذيل الطويل المتدلي نحو الأسفل. ويظهر الرجل الثور دائماً في وضعية الوقوف وقد نقش رأسه وجذعه الإنساني دائماً بالصورة الأمامية مع توجه نظره نحو مُشاهد العمل الفني، بينما نُقشت أجزاؤه السفلية المكونة من الورك والقوائم السفلية لحيوان الثور إما بالصورة الأمامية كما في حوض إبْلا النذري وختم المتحف الوطني بدمشق (71)، أو بالشكل الجانبي وهو النموذج الأكثر تكراراً في التمثيلات. ويظهر الرجل الثور واقفاً بمفرده إما يسدل يديه كما ختم المتحف الوطني بدمشق (71) أو يحمل عموداً أو راية كما في حوض إبْلا النذري وفي ختم المتحف الوطني بدمشق (72)، أو يتعارك مع أسد كما في طبعة ختم آلالاخ (47). كما يظهر الرجل الثور متقابلاً مع رجل ثور آخر ضمن أزواج، ويكونا إما واقفين يمسكان براية أو عمود بينهما كما في طبعة ختم آلالاخ (47) أو يسندان أجنحة المحراب كما في نصب عشتار، أو يمسك أحدهما بيد الآخر كما في طبعة ختم آلالاخ (73) أو حتى يتعاركان كما في ختم ساميا. وتختلف التمثيلات في التفاصيل الشكلية من شكل التاج واللحية والشعر وتمثيل الأعضاء الذكرية.

3-1-11-2- الثور برأس بشري /Human-headed bull/:

يتكون الثور برأس بشري من جسد ثور ورأس إنسان، وهو النسخة المعاكسة من الرجل الثور. يظهر بشكل قليل ونادر في مشاهد الأعمال الفنية في سورية. وهو على غرار الرجل الثور يظهر إما بمفرده أو ضمن أزواج.

يظهر الثور برأس بشري بمفرده إما في وضعية الوقوف كما في الحقل /D3/ على نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4 والشكل 3) الذي يعرض ثوراً برأس بشري مترافق مع عجل وحمل[72]. يتجه الثور برأس بشري نحو اليمين وقد نُقش رأسه بالصورة الأمامية بينما نُقش جسده بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ تبدو العينان المفتوحتان واللتان نُقش بداخلهما إنسان العين، كما نُقش الأنف والفم. تبرز الأذنان بشكل أفقي على جانبي الرأس وقد نُقش صيوانهما. يتوّج الرأس تاجاً يحمل زوجاً من القرون الكبيرة الحجم. ويتدلى على جانبي الوجه ومن أسفل الذقن مجموعة خصل شعر ملتفة تحيط بالوجه وتكوّن اللحية. ترتكز قوائمه الأربعة بشكل مستقيم على الأرض وقد نُقشت الحوافر. ويتدلى ذيله الطويل نحو الأسفل وهو مجدولٌ من الأعلى وينتهي بخصلة شعر. كما تتدلى خصلة شعر مفرودة من أسفل البطن. تزين الجسد عدة شرائط تزيينية تحتوي بداخلها على خطوط صغيرة مائلة تشبه خصل الشعر الملفوفة. ويدل شكل جسده المنتصب مع اتجاه رأسه نحو الناظر على وضعية الاستعداد لدرء الخطر.

---

[72] أبو عساف، علي 1993: ص 92.

كما يظهر الثور برأس بشري في وضعية الاضطجاع كما في مشهد طبعة ختم اسطواني من شاغار بازار* (انظر الشكل 1) (الرقم 82) التي تعرض ثوراً برأس بشري يضطجع في الحقل فوق ربّة بابلية عارية صغيرة، وقد نُقشا بين ربّتين واقفتين[73]. يتجه الثور برأس بشري نحو اليسار وقد نُقش رأسه بالصورة الأمامية بينما نُقش جسده بالشكل الجانبي، كما نُقش بشكل تخطيطي مُبسط بحيث يتكون فقط من الخطوط الخارجية المشكلة للجسد. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر قائمة خلفية واحدة فقط. إلا أنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه ربما بسبب صغر حجم الثور البشري الرأس الممثل. يتوّج الرأس قبعة مستديرة يلتف حولها شريط عريض. يضطجع الثور إذ يثني قائمتيه الخلفيتين وقائمته الأمامية اليسرى تحت جسده فيما يرفع قائمته الأمامية اليسرى ويسندها على الأرض كما لو أنه على أهبة الاستعداد للنهوض. يرتفع ذيله بشكل عمودي نحو الأعلى على نحو غير واقعي ويبدو مزيناً.

إلى جانب ظهور الثور برأس بشري ضمن أزواج كما في طبعة ختم من تل ليلان (الرقم 74) تعرض مشهداً فريداً مكوناً من رجلي ثور يقفان على جانبي جذع نخلة أو جبل فوق ظهري ثورين برأس بشري مضطجعين[74]. نُقش الرأسان الإنسانيان بالصورة الأمامية فيما نُقش الجسدان العائدان لثورين بالشكل الجانبي وقد مُثلا بشكل متعاكس بحيث يتجهان عكس بعضهما. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة، إلا أنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه. تبرز الأذنان على جانبي الوجه بشكل أفقي ويتوّج الرأس تاجاً مكوناً من عدة أزواج من القرون يشبه تيجان الأرباب. يضطجع الكائنان بحيث تنثني قوائمهما الأربعة تحت جسديها فيما يتدلى ذيلاهما الطويلان نحو الأسفل. ويقف على ظهر كل منهما رجل ثور مفقود بسبب تضرر الطبعة، وهذا مشهد فريد يختلف عن مشاهد العصور السابقة التي شكل فيها هذا الكائن موطئ قدم ربّ الشمس.

---

* يقع تل شاغار بازار على بعد /46/ كم شمال مدينة الحسكة. بدأت عام /1999/ بعثة أثرية سورية بلجيكية بريطانية مشتركة أعمال التنقيب فيه برئاسة كل من عبد المسيح بغدو وأونهان تونجا وأوغوستا مكماهون على التتابع، ثم منذ عام /2002/ تابعت البعثة السورية البلجيكية أعمال التنقيب.

[73] Beyer, D. 2008: No. ES2, p. 132-133.

[74] Wiess, H. et al 1990: No. 21, p. 565.

يتميز الثور برأس بشري بكون رأسه قد نُقش دائماً بالصورة الأمامية بحيث يتجه نظره نحو الناظر فيما نُقش جسده بالشكل الجانبي. وهو يظهر إما بمفرده في وضعية الوقوف كما في نصب عشتار أو في وضعية الاضطجاع بحيث يكون على أهبة الاستعداد للنهوض كما في ختم شاغار بازار. أو يظهر ضمن زوج مضطجع ومتعاكس على جانبي شجرة أو جبل ويقف فوق ظهر كل منهما رجل ثور كما في ختم ليلان. وتختلف التمثيلات في التفاصيل الجسدية المنقوشة والتي من ضمنها رداء الرأس الذي يكون إما تاج ذو قرون أو قبعة مستديرة ذات شريط عريض.

يشترك الكائنان المركبان السابقا الذكر –الرجل الثور والثور برأس بشري– بدمج الرأس البشري مع جسد الثور ككل أو فقط مع الجذع والقائمتين الخلفيتين لحيوان الثور. ويُلاحظ تتويج رأسي الكائنين بتاج يحمل عدة أزواج من القرون يشبه تيجان الأرباب مما يؤكد الصفة الإلهية أو السماوية لهذه الكائنات (باستثناء الثور برأس بشري في ختم شاغار بازار). في حين يختلف الكائنان في أن الرجل الثور منتصب القامة كالبشر ويسير على قائمتين اثنتين، بينما يملك الثور ذات الرأس البشري حصةً أكبر من جسد الحيوان في تكوينه وهو يسير على أربع قوائم. كما يُلاحظ تمثيل هذين الكائنين المركبين ضمن مشاهد الأعمال الفنية دون فصلهما عن بقية عناصر المشهد من بشر أو من حيوانات طبيعية.

– الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الماشية في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

– تحمل مشاهد /41/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً، /62/ تمثيلاً لحيوان الثور، تتوزع بين /15/ رأس ثور منفصل عن بقية أجزاء الجسد (أرقام 63–69)، و/47/ ثوراً كاملاً، فيما يحمل عملين فنيين تمثيلاً لثلاث بقرات كما يوضح الجدول رقم /2/ (ص451). وتظهر البقرة حصراً بالترافق مع العجل (أرقام 48، 70).

– تحمل مشاهد الأعمال الفنية تمثيلاً لنوعين من الثيران، الأول هو الثور العادي، أما الثاني فهو ثور يحمل حدبة أو سناماً على ظهره. وفي محاولة لتعيين نوعه تم سبر أنواع الماشية التي كانت سائدة آنذاك وتبين أنه كان يوجد إلى جانب الثور العادي حيوانان ينتميان إلى صنف الماشية هما: الدرباني وجاموس الماء الهندي. وبعد

دراسة الصفات الشكلية لهذين النوعين، تبين أنه من الممكن أن يكون الثور المحدب الممثل في مشاهد الأعمال الفنية هو حيوان الدرباني. كما تحمل المشاهد تمثيلاً لشكل مميز من الثيران التي تتميز بالجسد النحيل والرشيق وبظهور قرن واحد فقط ممثل بالشكل الجانبي (52، 53، 60، 62) والتي ارتبط تمثيلها بمشاهد القفز فوق الثور وبوضعية الوثب العالي حصراً. مما يدل على أنها ثيران مخصصة لأداء الألعاب البهلوانية الرياضية.

– يظهر غالباً جسد الثور بالصورة الجانبية باستثناء القرون التي كانت تظهر بالصورة الأمامية فيما عدا تمثيلات قليلة مُثلت فيها بالشكل الجانبي بحيث يظهر قرن واحد فقط (52، 54، 60، 62). واهتم الفنان في إبراز ملامح الوجه إذ تظهر العين في معظم التمثيلات باستثناء (7، 54، 56، 63–66) وقد مُثلت غالباً مفتوحة، وقد يظهر انسان العين بداخلها (4، 31، 32، 36، 45، 51، 52، 67، 68)، أو مغلقة (38، 48) كما قد يظهر تمثيل للجفن العلوي (67) وللحاجب (36). وتظهر الأذن في معظم التمثيلات باستثناء (4، 7، 38، 39، 43، 46، 47، 52، 54، 56، 57، 61، 63)، وقد مُثلت أذنٌ واحدة غالباً أو أُذُنان اثنتان في بضعة تمثيلات (64، 66، 68)، وقد يُنقش صيوانها (2، 45، 69). إلى جانب تمثيل الفم (2، 4، 8، 37، 43، 59، 63، 65، 67، 68، 69)، الذي يظهر بداخله كتلة صغيرة في تمثيل وحيد تمثل اللسان أو اللجام (37). بالإضافة إلى وجود تمثيل للأنف (2، 4، 43، 31، 32، 68)، ولشعر الرأس (44، 63، 66، 68).

– نُقش القرنان في معظم التمثيلات منحنيي الشكل، وهما يبرزان من كتلة دائرية الشكل في أعلى الرأس في تمثيل وحيد (7). كما قد يُنقش قرن واحد طويل ومستقيم الشكل (52، 62)، أو منحني الشكل (54)، أو مستقيم الشكل مع تموج في وسطه (52).

– تظهر قوائم الثور الأربعة في أغلب التمثيلات أو تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تخفي كل منهما القائمة الأخرى خلفها (37–38، 56)، كما من الممكن أن تظهر قائمة خلفية واحدة وقائمتان أماميتان (44، 58). وتم تمثيل المفاصل الرسغية على شكل بروزات صغيرة فوق الحوافر في الجهة الخلفية من القوائم الأربعة (2، 4، 6، 7، 45، 46، 48، 51، 52، 54، 56، 57، 61، 62). كما يظهر خط طولي في منتصف الحافر يقارب الشكل الواقعي له في تمثيل وحيد (4).

– يظهر الذيل في معظم تمثيلات الثور باستثناء (36، 39، 58). ويكون طويلاً ويتدلى نحو الأسفل (2، 4، 6، 7، 8، 38، 43، 45، 46، 48، 51، 56، 61)، أو يمتد أفقيا بشكل مستقيم (54)، أو مستقيماً

ومرفوعاً نحو الأعلى على نحو غير واقعي (52، 53، 62)، أو منحني الشكل على نحو غير واقعي (44، 57)، أو منثني (59)، أو قصير ويتجه نحو الأسفل (37)، أو قصير ويمتد أفقياً بشكل مستقيم (38). وقد يكون الذيل مضفوراً (4، 48، 51)، كما قد ينتهي بخصلة شعر (6، 7، 44، 46، 48، 54، 57).

– تم تمثيل الكتلة الدهنية أسفل عنق الثور والتي تسمى غبب وهي ذات شكل متدلي، ويدل كبر حجمها على كبر عمر الثور (6، 7، 45، 57). وهي تظهر في بعض التمثيلات على شكل عدة طيّات أسفل العنق نتيجة حركة الرأس واتجاهه نحو الأسفل (52، 53، 62).

– تم تمثيل شعر جسد الثور على شكل مجموعة من الكتل الصغيرة المتطاولة الشكل التي تغطي منطقة العنق والصدر (43)، أو على شكل خصل متموجة بشكل ضئيل (31). وتم تمثيل ترهل وارتخاء الجلد نتيجة وضعية الثور المقلوبة على شكل خطوط عرْضية متوازية في أول البطن (45)، كما نُقشت عدة خطوط دقيقة على الظهر والقوائم تمثل انعكاس الحركة على جلد الثور وتخلق الإحساس بالتحجيم (2، 4). إلى جانب نقش خطوط دقيقة على طرف البطن تمثل الأضلاع (6، 49، 48).

– تم تمثيل أعضاء الثور الذكرية في العديد من التمثيلات (2، 4، 6، 7، 8، 45، 46، 48، 52، 53، 57، 61، 62) مما يؤكد على ارتباط حيوان الثور بالخصب.

– ظهر الثور في سبعة مشاهد هي: مشاهد صراع الحيوانات والتي تعرض بشكل أساسي صراعه مع حيوان الأسد والذي يكون فيه إما مُهاجَماً من قبل الأسد (2، 7، 59، 60) أو مُهاجِماً للأسد (52، 60)، ومشاهد المواكب الدينية الاحتفالية، ومشاهد تقدمة الحيوان وقتل الأضاحي، ومشاهد مواكب أو صفوف الحيوانات، ومشهد رياضة القفز فوق الثور، كما ظهر في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية. لكن يُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد الصيد الأمر الذي يؤكد تراجع أهمية عملية صيد الثيران وارتفاع قيمة الثور المدجن الذي كان محور أغلب التمثيلات على عكس العصور القديمة.

– ظهر الثور في ثمانية وضعيات هي: وضعية الوقوف، ووضعية المسير، ووضعية الركض أو الجري، ووضعية الاضطجاع، ووضعية الركوع، ووضعية التثبيت بالمقلوب، ووضعية الهجوم ووضعية الوثب العالي التي ظهرت في هذا العصر (52، 53، 60، 62).

– يعتبر الثور حيوان ربّ الطقس الرمزي، حيث يظهر مضطجعاً متقدماً الربّ الذي يقف في وضعيته المعتادة وهو يمسك بلجام الثور (36–39، 44). كما يترافق الثور مع الربّة العارية حيث يظهر مضطجعاً أو واقفاً

في حين تكون الربّة واقفةً فوق ظهره وكاشفةً عن عورتها (40-44). بالإضافة إلى حمل الثور لتمثال الربّة ضمن محراب فوق ظهره (4، 48، 50)

- يظهر الثور بالترافق مع البطل العاري وهو يثبته بالمقلوب (45-49) أو يقفز من فوق ظهره (55).

- يظهر الثور بالترافق مع الإنسان إما بوصفه صياداً يصوب سهامه نحو الأسد الذي يهاجمه (2)، أو بهلوانياً يقوم بالقفز من فوق ظهر الثور (52-54)، أو رجلاً متعبداً يقود الثور ضمن الموكب الديني (31، 32)، أو رجلاً يحضر لعملية قتل الثور (48، 51).

- يظهر الثور بالترافق مع حيوانات أخرى هي الوعل والظبي والكلب والأسد وابن آوى والحمل وأيضاً الكائنات المركبة مثل الثور برأس بشري.

- تم تمثيل حبل اللجام الذي يمتد إلى رأس الثور دون توضيح مكان اتصاله بالرأس في بضعة تمثيلات (36-38، 41، 42، 44). إلا أن الثيران كانت تُقاد -على الأرجح- بواسطة حبلٍ معلقٍ في حلقة معدنية مُررت في أنف أو منخر الثور كما يوضح التمثيلان (31، 32).

- يظهر نوعان من الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الثور وأجزاء إنسانية في مشاهد الأعمال الفنية. الأول هو الرجل الثور، حيث يظهر /15/ رجل ثور في مشاهد /8/ أعمال فنية تضم بينها تمثيلاً واحداً لوجه الرجل الثور بمعزل عن بقية أجزاء جسده. والثاني هو الثور برأس بشري، وهو أقل تمثيلاً من الرجل الثور. وتظهر ستة ثيران برؤوس بشرية في مشاهد /4/ أعمال فنية.

3-2- الماعز والخراف:

إن الخراف هي أولى حيوانات الرعي التي دُجنت في الألف العاشر أو التاسع قبل الميلاد[75]. بينما الماعز هو ثاني حيوان رعي يدجن، وحدث تدجينه بحدود منتصف الألف الثامن قبل الميلاد[76]. تظهر الخراف والماعز ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة في عدة وضعيات وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذه العناصر الحيوانية في مجموعة من اللقى الأثرية التي تحمل تمثيلات واضحة لها، هي:/20/ ختم أسطواني، ونصب عشتار من موقع إبْلا، وحوض نذري من إبْلا، ورسمان جداريان من موقعي ماري وتل سكا، وقالبان طينيان من ماري، ولوحة طينية من موقع ترقا. إلا

[75] Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 20.

[76] حنون، نائل 2011: ص 117.

أنه من الصعب التمييز بين أنواع الماعز المدجنة وغير المدجنة (البرّية) الممثلة في مشاهد هذه الأعمال مما يقلل من إمكانية معرفة أهمية كل منها ومدى تكرار كل منها في مشاهد الأعمال الفنية. كما أنه من الصعب أيضاً التمييز بين أجناس الماعز.

ستُعرض تمثيلات هذه الحيوانات الفنية وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

3-2-1- الماعز في مشهد الشجرة:

يتكرر ظهور مشهد الشجرة وسط حيوانين يحيطان بها من كلا الجانبين في مشاهد الأعمال الفنية، هما ماعزان في أغلب التمثيلات كما في مشهد قالب طيني من ماري (الرقم 9، والشكل 6: و) يعرض ماعزين يقفان على قائمتيهما الخلفيتين، وهما يتقابلان وجهاً لوجه على جانبي شجرة مبسطة جداً مزروعة في تلة ذات شكل شبه منحرف[77]، تمثل جبلاً. نُقش الماعزان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر أذن واحدة فقط وقرن واحد طويل ذو نهاية منحنية يخفي القرن الآخر خلفه. واهتم الفنان بإبراز بعض التفاصيل إذ تظهر خصلة شعر صغيرة أسفل الذقن كما نَقش المفاصل الرسغية على شكل بروزات عظمية على الجزء الخلفي من القوائم الأربعة فوق الحوافر، بينما لم يهتم بإبراز ملامح الوجه، أو ربما لم يساعده صغر حجم الماعزين الممثلين. ترتكز قائمتاهما الخلفيتان على الأرض وتتقدم إحدى القائمتين على الأخرى ربما في دلالة إلى كونهما متجاورتين، في حين يرفع كل منهما إحدى قائمتيه الأماميتين بشكل منثني ويمد الأخرى باتجاه جذع الشجرة فيبدوان وكأنهما يتسلقان الشجرة ليصلا إلى الأغصان العلوية. يلتف ذيلاهما الصغيرا الحجم نحو الأعلى. ويُلاحظ وقوف الماعزين على الأرض وليس على التلة التي تمثل جبلاً والتي تبرز منها الشجرة.

يظهر ذات الموضوع في مشهد رسم جداري من قصر ماري (الرقم 33) يعرض ماعزين متواجهين، يقفان على قائمتيهما الخلفيتين، فيما يتقابل رأساهما، ويضع كل منهما إحدى قائمتيه الأماميتين على قمة الجبل الذي رُسم بينهما[78] والذي يعلوه شجرة صغيرة. رُسم الماعزان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل تماماً. اعتمد الفنان على رسم الأجزاء المنظورة فقط إذ تبدو أذن واحدة رسمت على أطرافها خطوط صغيرة، وقرن واحد طويل شبه مستقيم يخفي القرن الآخر خلفه، وقد رسمت بداخله خطوط عرْضية مائلة تمثل الحلقات التي توجد على قرن الماعز. اهتم الفنان برسم تفاصيل وجهي الماعزين إذ رسم العين التي يظهر بداخلها إنسان العين

[77] Parrot, A. 1959: No. 1, p. 33-34.
[78] Parrot, A. 1958: p. 28.

ويعلوها الحاجب، كما رسم فتحة الأنف والفم. توجد بعض الخطوط العرْضية على عنق الماعز الأيسر من الممكن أن تمثل جلد العنق كما رُسم حبل أو شريط تزييني يحتوي على خطوط صغيرة بداخله يمتد من خلف العنق أسفل أذن كلا الماعزين، ويلتف لينتهي عند بداية البطن تحت القائمتين الأماميتين. ترتكز إحدى قائمتيهما الأماميتين على قمة الجبل بحيث تحيط قائمتاهما بجذع الشجرة، فيما تستند القائمة الأمامية الأخرى وإحدى قائمتيهما الخلفيتين على الجبل، بينما ترتكز القائمة الخلفية الأخرى على سفحه، مما يدل على تسلق الماعزين للجبل كما تدل وضعية القوائم على أن الحركة مستمرة. يلتف ذيلاهما الصغيرا الحجم نحو الأعلى.

يعرض رسم جداري غير كامل من تل سكا (الرقم 34، الشكل 12: ب) صورة ماعز يتسلق شجرة ليأكل منها[79]. لم يبق من الماعز سوى الرأس والعنق والقائمتين الأماميتين لسوء الحظ. يتجه الماعز نحو اليسار وقد رُسم بالصورة الجانبية. قام الفنان برسم الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو الأذن اليسرى التي رسم صيوانها والعين اليسرى التي يظهر بداخلها انسان العين والقرن الأيسر الأسود اللون والذي يدل ما تبقى منه بأنه ذو حجم كبير وهو يخفي القرن الأخر خلفه. كما اهتم الفنان بإبراز بعض التفاصيل الدقيقة إذ رسم الفم مفتوحاً ويظهر بداخله اللسان الممدود نحو الخارج، ورسم خصلة شعر سوداء اللون أسفل الذقن، كما رسم المفاصل الرسغية على شكل بروزات عظمية في الجهة الخلفية من القائمتين فوق الحوافر. رُسمت خطوط سوداء دقيقة على كامل جسد الماعز تمثل شعر الجسد. يظهر الماعز وكأنه يتسلق الشجرة إذ يسند قائمتيه الأماميتين على أوراق أو أغصان الشجرة بشكل متتابع ويرفع رأسه ويمد لسانه ليأكل البراعم، الأمر الذي يدل على أنه يقف على قائمتيه الخلفيتين. إن الوضعية التي رسم بها الماعز تشابه بشدة المشاهد السابقة مما يدل على أنه ربما يكون جزءاً من مشهد يضم رسماً لماعز آخر مقابل له ومتناظر معه على الجانب الآخر من الشجرة.

كما يعرض ختمان من آلالاخ المشهد ذاته المؤلف من ماعزين حول شجرة. إذ يعرض الختم الأول (الرقم 75) ماعزين يقفان على قائمتيهما الخلفيتين في مواجهة بعضهما، ويسندان قائمتيهما الأماميتين على أغصان الشجرة المنقوشة بينهما. ويظهر الماعزان في شكل ضخم نتيجة الأداة السميكة المستخدمة في نقش الختم[80]، وقد نُقشا بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر عين واحدة فقط وهي كبيرة الحجم على نحو غير واقعي وأذن واحدة فقط، كما اهتم الفنان بتمثيل تفاصيل الوجه إذ يظهر الفم أيضاً. يظهر القرنان طويلان جداً وذوي شكل منحني، ويرتفع الذيل القصير نحو الأعلى. فيما يعرض الختم

[79] طرقجي، أحمد فرزات 2007: ص 105.

[80] Collon, D. 1982: No. 37, p. 66-67.

الثاني (الرقم 76) ماعزين يجلسان على عجزهما ويديران ظهرهما لبعضهما. وهما ينظران إلى الخلف باتجاه الشجرة المنقوشة بينهما. كما نُقشت أمامهما شجرة أخرى تختلف في الشكل عن الشجرة الأولى وتتميز الشجرتان بالشكل غير الواقعي[81]. نُقش الماعزان بالشكل الجانبي وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر أذن واحدة فقط وقائمة خلفية واحدة تخفي الأخرى خلفها، لكنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه إلا أن الماعز الأيمن يتميز بالفم المفتوح وبوجود خصلة شعر تتدلى أسفل الذقن. نُقشت القرون طويلة وذات شكل منحني ويتجه الذيل القصير نحو الأسفل. يثني الماعزان قائمتيهما الخلفيتين تحتهما في حين ترتكز إحدى قائمتيهما الأماميتين بشكل مستقيم على الأرض بينما يرفعان قائمتهما الأمامية الأخرى نحو الشجرة المنقوشة أمامهما. ويدير كل منهما رأسه نحو الخلف لينظر من فوق كتفه باتجاه الشجرة الأخرى المنقوشة خلفهما.

يختلف الباحثون في تفسير هذا المشهد بين أن يكون يمثل مشهداً طبيعياً من حياة القطعان أو مجرد تمثيل رمزي وديني[82]. وتشترك جميع التمثيلات السابقة بكون الماعزين ممثلين في وضعية متقابلة بحيث يتشابهان في الشكل والوضعية ويتعاكسان في الاتجاه، باستثناء بعض الفروق البسيطة بينهما في ختم آلالاخ (76). كما تشترك التمثيلات بكون نظر الماعزين متجهاً نحو الشجرة التي بينهما. بينما تختلف التمثيلات السابقة في وضعية الماعزين التي تتنوع بين الوقوف على القائمتين الخلفيتين والتسلق والجلوس على العجز. وتختلف أيضاً في طريقة نقش القرون بين قرن واحد يخفي القرن الآخر خلفه أو قرنين اثنين، وفي أشكال القرون التي تكون إما طويلة جداً مع انحناء خفيف نحو الخلف أو شبه مستقيمة ومؤشرة بخطوط عرْضية. ويُلاحظ بأن الفنان لم يهتم بإبراز ملامح وجه الماعز في قالب ماري وختم آلالاخ (75)، والذي ربما يكون نتيجة صغر حجم الماعز الممثل، في حين تتميز الرسومات الجدارية بكون العين مفتوحة وبتمثيل إنسان العين بداخلها. وتتميز جميع الأشكال بالواقعية والحيوية وكأن الحيوانات تندفع نحو النبات بشره ونهم.

3-2-2- الماعز في مشهد تقدمة الحيوانات:

كان حيوان الماعز من ضمن التقدمات الحيوانية التي كانت تقدم إلى الآلهة في مناسبات مختلفة. ويتكرر في مشاهد الأعمال الفنية ولاسيما مشاهد الأختام الأسطوانية في هذا العصر تمثيل رجل متعبد يُقدم ماعزاً إلى الربّ الذي أمامه، كما في طبعتي ختمين من تل ليلان (أرقام 77، 78) تعرضان مشهدين متشابهين تماماً في

---

[81] Collon, D. 1982: No. 36, p. 66.
[82] Parrot, A. 1959: No. 2, p. 34.

تمثيل الماعز وفي لباس حامل التقدمة إلا أنه من غير الممكن تحديد هوية الربّ الذي يتلقى التقدمة بسبب تضرر الطبعات المكتشفة، وقد نُقش بين المتعبد والربّ في الطبعة الأولى (77) القرص ضمن الهلال[83]. يتجه الماعزان نحو اليمين وقد نُقشا بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسدي الماعزين إذ نُقشت عين واحدة فقط هي العين اليمنى التي مُثلت مفتوحة وذات حجم كبير كما تبدو الأذنان الاثنتان وقد نُقش صيوان إحداهما. يضع المتعبد في الطبعة الأولى (77) إحدى يديه تحت بطن الماعز في حين يرفع يده الأخرى إلى أمام فمه، بينما يقوم المتعبد في الطبعة الثانية (78) بإسناد الماعز باليد الأخرى. تتدلى قوائم الماعز الأربعة نحو الأسفل بشكل مرخي مما يدل على حالة الاسترخاء لدى الماعز والمترافقة مع اليقظة التي يدل عليها رفع الماعز لعنقه واتجاه نظره نحو الربّ. إن تمثيل الذيل غير واضح إذ تغطيه يد المتعبد في الطبعتين، ويدل حجم الماعزين الصغير وعدم وجود قرون على أنهما جديين.

كما تحمل طبعتا ختمين من آلالاخ (79، 80) الموضوع نفسه. وهما تتشابهان في شكل الرجل الحامل للتقدمة وفي شكل الماعز وفي الربّ الذي يقابل المتعبد والذي هو على الأرجح ربّ الشمس الواقف مقدماً ساقه إلى الأمام وممسكاً بسكين في يده، وقد نُقش بينه وبين المتعبد القرص ضمن الهلال[84]. يتجه الماعزان نحو اليمين وقد نُقشا بالشكل الجانبي وبشكل تخطيطي مُبسط، ويظهر فقط النصف الأمامي من جسديهما فيما يندمج النصف الخلفي مع جسد المتعبدَين الحاملين لهما ولم يتم تمثيل ملامح الوجه. يمسك المتعبد في الطبعة الأولى (79) بالماعز بإحدى يديه في حين يسنده باليد الأخرى، فيما يرفع المتعبد في الطبعة الثانية (80) يده الأخرى كتحية للربّ. تتدلى قائمتا الماعزَين الأماميتين نحو الأسفل بشكل مرخي في كلا الطبعتين وتنتهيان بالحوافر التي نُقشت على شكل دوائر، فيما تتدلى أيضاً إحدى قائمتي الماعز الخلفية في الطبعة الثانية (80) مما يدل على حالة الاسترخاء لدى الماعز والمترافقة مع اليقظة التي يدل عليها رفع الماعز لعنقه ورأسه. تبرز من أعلى رأسي الماعزين كتلتان صغيرتان تمثلان الأذنين. ويدل الحجم الصغير للماعزين على أنهما جديين.

ويتكرر نفس المشهد على ختم في المتحف الوطني بحلب (الرقم 81) يعرض متعبد يقدم ماعز إلى ربّ الشمس الذي يمسك بيده حلقة دائرية عوضاً عن السكين وقد نُقش بينهما القرص ضمن الهلال[85]. يتجه الماعز نحو اليمين وقد نُقش في الشكل الجانبي. وعلى غرار التمثيلات السابقة فإن الجزء الخلفي من جسده غير واضح ويندمج مع جسد الرجل الحامل له والذي يضع إحدى يديه تحت جسد الماعز فيما يسنده باليد

[83] Wiess, H. et al 1990: p. 560.
[84] Collon, D. 1975: No. 128 + 129, p. 69-70.
[85] Hammade, H. 1987: No. 143, p. 76.

الأخرى. تتدلى القائمتان الأماميتان للماعز بشكل مرخي نحو الأسفل فيما يبدو العنق والرأس مرفوعين، وقد نُقشت العين اليمنى مفتوحة مما يدل على حالة اليقظة المرافقة لحالة الاسترخاء الأمر الذي يعكس عدم مقاومة الماعز. نُقش فم الماعز مفتوحاً، ويبرز قرنان صغيران منحنيا الشكل من أعلى الرأس. نُقش على جسد الماعز قطعة مربعة الشكل مزخرفة بمربعات صغيرة تغطي النصف الخلفي من جسد الماعز بما في ذلك البطن والظهر، ربما تمثل دثاراً وُضع على ظهر الماعز أو سلةً كانت توضع ضمنها التقدمة. ويدل صغر حجم الماعز وصغر حجم قرونه على أنه جدي.

نُقش أيضاً مشهد تقدمة الماعز على طبعتين من موقع شاغار بازار، في الطبعة الأولى (الرقم 82)، يُقدم المتعبد جدي إلى الربّة عشتار التي تقف فوق أسدين[86]. يتجه الجدي نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي، كما نُقش بشكل تخطيطي ومُبسط. لا يبدو منه إلا النصف الأمامي من جسده فيما يندمج نصفه الخلفي مع جسد الرجل الحامل له والذي يضع يده اليمنى تحت جسد الجدي. تتدلى القائمتان الأماميتان للجدي بشكل مرخي نحو الأسفل فيما يبدو رأسه مرفوعاً مما يدل على حالة اليقظة المرافقة لحالة الاسترخاء. تبرز من أعلى رأسه كتلتان صغيرتان تُمثلان الأذنين، فيما لم يهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه.

في حين تعرض الطبعة الثانية من شاغار بازار (الرقم 83) مشهد تقدمة مختلف عن التمثيلات والمشاهد السابقة الذكر، إذ تعرض متعبداً يقف رافعاً يده لتحية ربّ الشمس الذي يقف أمامه حاملاً سكيناً، وقد نُقش بينهما جدي يقف على الأرض بمواجهة الربّ ويشكل تقدمة إليه. كما نُقش بين رأسي الشخصيتين قرص الشمس ضمن الهلال[87]. يتجه الماعز نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر العين اليمنى فقط. نُقشت القرون ذات حجم كبير وشكل منحني. يرتفع الذيل القصير نحو الأعلى. ترتكز قوائم الجدي الأربعة على الأرض بشكل مستقيم مما يدل على وضعية الوقوف فيما يرفع الجدي عنقه ويوجه نظره نحو الربّ. إن الوضعية التي مُثل فيها الجدي تدل على عدم مقاومته.

كما يظهر مشهد تقدمة آخر مشابه في الحقل /C3/ من نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4 والشكل 3)، يعرض كاهنتان على وشك ذبح ماعز ممثل فوقهما[88]. ويقترح علي ابو عساف بأنه تيس[89]. يتجه الماعز نحو

[86] Beyer, D. 2008: No. ES2, p. 131.
[87] Beyer, D. 2008: No. ES5, p. 134.
[88] Nigro, L. 1998: p. 28.

[89] أبو عساف، علي 1993: ص 91.

اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الماعز إذ تظهر العين والأذن اليسرى فقط والقرن الأيسر الكبير الحجم ذو الشكل المنحني والذي يخفي القرن الآخر خلفه، وقد نُقشت بداخله خطوط عرْضية. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ نَقَشَ العين كبيرة الحجم والتي يظهر بداخلها انسان العين وفتحة الأنف والفم، كما نَقش خصلة شعر تحت ذقن الماعز. يمتد شريط تزييني مزخرف بخطوط صغيرة مائلة من خلف أذن الماعز حتى ذيله القصير الذي يلتف نحو الأعلى. ترتكز قوائم الماعز الأربعة على الأرض بشكل مستقيم مما يدل على وضعية الوقوف وقد نُقشت الحوافر في نهايتها. ويبدو من شكل وحجم القرون ومن تمثيل الأعضاء الذكرية بأنه تيس. وتجدر الإشارة إلى أن تيس الماعز كان يرمز إلى رشف ربّ النار والطاعون والعالم السفلي[90].

ختاماً يُلاحظ أنه تم تمثيل موضوع تقدمة الماعز من خلال مشهدين. يعرض المشهد الأول المتعبد حاملاً للماعز وواقفاً في مواجهة الربّ الذي ستقدم إليه التقدمة وهو المشهد الأكثر شيوعاً، وفيه يحمل المتعبد الماعز بوضع إحدى يديه تحت بطنه فيما يسنده باليد الأخرى (78، 79، 81، 82) أو يرفعها أمام وجهه لتحية الربّ (77، 80). ويكون الجزء الخلفي من جسد الماعز مندمجاً مع جسد المتعبد الحامل له في أغلب التمثيلات، فيما تكون قائمتاه الأماميتان متدليتين بشكل مرخي، وهو يرفع عنقه ورأسه ويتجه نظره نحو الربّ، الأمر الذي يعكس حالتي اليقظة والاسترخاء في ذات الوقت، والذي يدل على عدم مقاومة الماعز. أما المشهد الثاني فيعرض الماعز يقف بمفرده إما في الوسط بين المتعبد والربّ أو مع كهنة على وشك ذبحه وهو المشهد الأقل تكراراً في مشاهد الأعمال الفنية. تشترك جميع مشاهد التقدمة بكون الماعز قد نُقش بالشكل الجانبي. ويختلف جنس الماعز الممثل إذ يُعرض الجدي في أغلب التمثيلات فيما يُعرض التيس في نصب عشتار. كما تختلف هوية الربّ المتلقي للتقدمة والذي يكون غالباً ربّ الشمس الذي يظهر واقفاً ويضع قدمه فوق مصطبة صغيرة أو جبل صغير ويمسك سكيناً في يده (79، 80، 83) أو حلقة دائرية ضخمة (81). أو الربّة عشتار التي تظهر واقفة فوق أسدين (82). كما يُلاحظ وجود نقش للقرص ضمن الهلال في جميع التمثيلات إما بين المتعبد وربّ الشمس أو خلف الربّة عشتار.

3-2-3- الماعز في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

يظهر الماعز ضمن مشاهد عدة أعمال فنية تعرض مواكباً أو صفوفاً من الحيوانات المتنوعة على غرار قالب طيني دائري الشكل من ماري (الرقم 11)، يحمل نقشاً لمجموعة من الحيوانات المتتالية التي تسير نحو اليمين،

[90] مرعي، عيد 1996: ص 99.

وهي تباعاً: ماعزان، أسد، أيل، ماعز، وبغلان[91]. نُقشت حيوانات الماعز الثلاث بالشكل الجانبي، وتختلف في طريقة تمثيل القرون إذ يظهر قرنا الماعزين المتتاليين متعاكسي الاتجاه وذوا شكل منحني، في حين نُقش قرن واحد في الماعز الثالث وهو كبير الحجم وذو شكل منحني. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من أجساد الماعز إذ نُقشت الأذن اليمنى فقط ولم يهتم بإبراز ملامح الوجه وقد يكون ذلك ناتج عن الحجم الصغير للماعز. نُقشت في معزتين منهما خصلة شعر صغيرة تتدلى أسفل ذقنيهما، بينما نُقشت ذيول الماعز الثلاث قصيرة وتلتف نحو الأعلى. تتشابه ماعزتان منهما في الحركة إذ تتقدم إحدى قائمتيهما الأماميتين فيما تتراجع الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيهما الخلفيتين مما يدل على حركة السير. وتختلف المعزاة الثالثة التي ترفع قائمتيها الأماميتين قليلاً عن الأرض بشكل منثني مما يدل على وضعية القفز فيما تتقدم إحدى قائمتيها الخلفيتين على الأخرى. من الممكن أن يكون الاختلاف في تمثيل القرون بين المعزات الثلاث يدل على جنس الماعز كأن يكون الماعزان المتتاليان يمثلان معزتين (إناث) ويكون الماعز المفرد ذو القرن الكبير الحجم والمنقوش بالشكل الجانبي يمثل تيساً.

أيضاً يعرض حوض نذري من المعبد /D/ في إبْلا (الرقم 2) قطيعاً من الماعز. وذلك على الوجه الأمامي المقسم إلى صفين، حيث يُشاهد في الصف العلوي السفلي قطيع يهاجمه أسد[92]. يتألف القطيع من معزاة وتيس وجدي يليهم كبش. إن بعض التفاصيل مثل القرون وأعلى رؤوس الحيوانات غير واضحة تماماً للأسف نتيجة تآكل الحوض الناتج عن العوامل الجوية. يتجه كامل القطيع نحو اليمين وقد نُقشت جميع الحيوانات بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من أجسادها، إذ يُلاحظ وجود عين واحدة هي العين اليمنى والتي نُقشت مفتوحة، ويظهر بداخلها إنسان العين الشديد الوضوح في المعزاة الأولى. تتقدم في جميع الحيوانات إحدى القائمتين الأماميتين على القائمة الأمامية الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى القائمتين الخلفيتين مما يدل على وضعية السير باستثناء المعزاة الأولى في مقدمة الموكب التي ترفع إحدى قائمتيها الأماميتين وتخطو خطوة واسعة وكأنها تصعد على تلة. تختلف حيوانات الماعز الثلاث بالحجم، وإن الأكبر حجماً هو الماعز الثاني الذي يبدو من خلال شكل قرونه ووجود الأعضاء الذكرية وتميزه بوجود خصلة شعر متدلية أسفل الذقن بأنه تيس. وتختلف أيضاً بالتفاصيل الجسدية من شكل واتجاه القرون، والتي هي غير واضحة للأسف في المعزاة الأولى، في حين نُقشت قرون الماعز الثاني بالشكل الجانبي بحيث يظهر القرن الأيمن فقط والذي يخفي خلفه القرن الآخر وهو كبير الحجم وذو شكل منحني، أما قرون الماعز الثالث فهي صغيرة وتتجه نحو الأعلى. كما تختلف حيوانات الماعز الثلاث في اتجاه الذيل القصير إذ يتدلى ذيل المعزاة الأولى نحو

---

[91] Parrot, A. 1959: No. 27, p. 45.
[92] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. no. 290, p. 421.

الأسفل في حين يلتف ذيلا الماعزين الثاني والثالث نحو الأعلى. بالإضافة إلى اختلافها في طريقة تمثيل شعر الجسد والذي تم تمثيله على شكل خطوط متوازية إما ضمن صفوف أو مربعات صغيرة أو على شكل حرف /V/. يمتد شريط تزييني يحتوي على خطوط صغيرة مائلة من مؤخرة عنق الماعزين الأول والثالث ممتداً حتى الذيل. وإن ما يلفت الاهتمام في هذا التمثيل هو سير أفراد القطيع بهدوء واسترخاء رغم ملاحقتهم من قبل الأسد الذي يهجم عليهم.

نُقشت مواكب الحيوانات في مشاهد الأختام الأسطوانية أيضاً كما في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال (الرقم 84) الذي يعرض مجموعة أعمدة مؤطرة يحتوي كلاً منها تكراراً لنوع واحد من الحيوانات أو الجدائل والزخارف والتي من ضمنها الماعز[93]. يضم العمود ثلاثة من حيوانات الماعز الجاثمة والتي تتجه نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الماعز إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة والأذن اليسرى الكبيرة الحجم وقد نُقش صيوانها كما تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تخفي كلاً منها القائمة الأخرى خلفها. نُقش القرنان طويلان وكبيرا الحجم وذوا شكل منحني. تضطجع المعزات الثلاث بهدوء إذ تثني قوائمها الأمامية والخلفية تحتها في حين ترفع رأسها ويتجه نظرها نحو الأمام، وتتدلى ذيولها القصيرة نحو الأسفل.

يُلاحظ ظهور الماعز في مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط ضمن صفوف ومواكب مؤلفة إما من حيوانات متنوعة تضم الأسد والأيل والبغل، أو من قطيع مؤلف من خراف وماعز معاً أو فقط من الماعز. تختلف المشاهد في جنس الماعز الممثل والذي يكون إما عنزات معاً (إناث) كما في ختم البيبليوثيك ناسيونال، أو عنزة وتيس كما في قالب ماري، أو عنزة وتيس وجدي كما في مشهد حوض إبْلا النذري. وتظهر الماعز إما في وضعية السير أو القفز أو الاضطجاع. وتختلف التمثيلات في التفاصيل الشكلية من شكل القرون ونقش شعر الجسد ونقش خصلة الشعر المتدلية أسفل الذقن واتجاه الذيل وغيرها.

3-2-4- الماعز في مشهد صراع الحيوانات:

يظهر الماعز في مشهد صراع الحيوانات في هذا العصر وهو مُهاجم من قبل حيوانات مختلفة. كما في مشهد ختم ساميا من ماري (الرقم 48) الذي يعرض في الصف السفلي نقشاً لحيوان مجنح يقف على قائمتيه الخلفيتين ويهاجم ماعزاً منقوشاً بالشكل الجانبي، يقف أيضاً على قائمتيه الخلفيتين ويثني قائمتيه الأماميتين، ويدير رأسه نحو مهاجمه[94]، باتجاه اليسار في حين يتجه جسده نحو اليمين. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء

---

[93] Porada, E. 1985: Fig. 21, p. 97.
[94] Parrot, A. 1959: p. 214.

المنظورة فقط من جسد الماعز، حيث تبدو الأذن اليسرى، والعين اليسرى مفتوحة، والقرن الأيسر فقط وهو طويل ذو شكل منحني ويخفي القرن الآخر خلفه، كما تبدو القائمة الأمامية اليمنى فقط. إن جزءاً من القائمتين الخلفيتين مفقود للأسف ويدل الجزء المتبقي منهما على كون إحداهما تتقدم على الأخرى ربما في إشارة إلى كونها متجاورة ومتباعدة لتتوازن الوضعية، بينما لا يوجد تمثيل للذيل. يظهر الحيوانان في وضعية الوقوف، وينقض الحيوان المجنح على الماعز من الخلف إذ تبدو قائمتاه الأماميتان قريبتان جداً من ظهر الماعز، كما أن فمه المفتوح على وشك الوصول إلى رأس الماعز الذي ينظر باتجاهه ويرفع قائمتيه الأماميتين بشكل مثني وكأنه يحاول الدفاع عن نفسه.

كما يعرض ختم من موقع آلالاخ (الرقم 85) في الصف العلوي من مشهده الجانبي غِرْفين يهاجم ماعزاً مضطجعاً يتجه نحو اليسار وينظر إلى الخلف باتجاهه[95]، وقد نُقش بالشكل الجانبي. تبدو قرون الماعز طويلة وذات شكل منحني إلا أن نهاية القرن الأيسر مفقودة. اعتمد الفنان على نقش الخطوط الخارجية المشكلة للجسد بشكل تخطيطي مبسط كما اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الماعز إذ تبدو العين اليمنى ذات الحجم الكبير على نحو غير واقعي والأذن اليمنى الكبيرة الحجم والتي نُقشت ككتلة منفصلة عن كتلة الرأس، كما تبدو القائمة الخلفية اليسرى فقط والتي تخفي القائمة الخلفية الأخرى خلفها. يظهر الفم مفتوحاً ولا يوجد تمثيل للذيل. يضطجع الماعز بحيث يثني قائمتيه الخلفيتين تحته، بينما بقي جزء صغير من إحدى قائمتيه الأماميتين والتي فُقدت نهايتها لسوء الحظ وبالتالي لا يمكن معرفة ما إن كانت ممدودة بشكل مستقيم أم تستند على الأرض بشكل مثني. ويرفع الماعز عنقَه ويدير رأسه لينظر إلى الغِرْفين المهاجم الذي تكاد مخالبه تصل إلى جسد الماعز.

أيضاً تعرض لوحة طينية من موقع ترقا (الرقم 35) طائر عُقاب ضخم يقبض على معزتين ممثلتين بشكل متعاكس[96]. إذ يمسك العقاب في كل من مخلبيه معزاة يلتف رأسها نحو الخلف. وهذا الموضوع نادر التمثيل في عصر البرونز الوسيط[97]. مُثلت المعزتان بشكل متعاكس بحيث تقفان ظهراً لظهر وقد نُقشتا بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر أذن واحدة فقط، وقرن واحد يخفي القرن الآخر خلفه وهو كبير الحجم وذا شكل منحني. لم يهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه، وقد نُقشت خطوط متوازية واهية الأثر على جسدي المعزتين تمثل شعر الجسد. ترتكز قائمتا المعزتين الخلفيتان على الأرض وتتقدم إحداهما على الأخرى، بينما قائمتاهما الأماميتان غير واضحتان تماماً في التمثيل إلا أن طولهما أقل من طول الخلفيتان

---

95 Collon, D. 1975: No. 102, p. 56.

96 كيونه، هارتموت وبوناتز، دومينيك والمحمود، أسعد 1999: الرقم 90، ص 98.

97 Kelly-Buccellati, M. 1983: No. 3, p. 150.

مما يدل على انهما منثنيتان تحت الجسد، كما أن ارتفاع الجزء الخلفي من جسد المعزتين أعلى من الجزء الأمامي منه، وبالتالي فإن المعزتين تثنيان قائمتيهما الأماميتين بينما تفردان الخلفيتين؛ أي أنهما في وضعية نصف الاضطجاع أو الركوع. ويلتف ذيلاهما القصيران نحو الأعلى. يصور المشهد اللحظة التي يلتقط فيها العُقاب المعزتين معاً إذ تبدو مخالبه الضخمة على وشك الإمساك أو تمسك بمؤخرتي المعزتين. ويُلاحظ صغر حجم المعزتين بالمقارنة مع حجم العقاب الضخم.

كما يظهر الأسد يهاجم قطيعاً من الماعز على حوض نذري من المعبد /D/ من إبْلا (الرقم 2) ويُلاحظ سير أفراد القطيع بهدوء واسترخاء رغم هجوم الأسد عليهم. وقد تمت مناقشة هذا التمثيل في الفقرة السابقة.

تتنوع الكائنات التي تهاجم الماعز، وهي إما حيوان مجنح، أو غِرْفِين، أو عُقاب، أو أسد. كما تتنوع الوضعيات التي يظهر بها الماعز بين وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين أو الاضطجاع أو نصف الاضطجاع/الركوع، وتتميز جميعها بكون اتجاه رأس ونظر الماعز موجهاً نحو مهاجمه، باستثناء التمثيل على حوض إبْلا النذري والذي تظهر فيه المعزات في وضعية سير وتتجه رؤوسها نحو الأمام فيما يتبعها الأسد المهاجم. تشترك التمثيلات بظهور الماعز بالشكل الجانبي وتختلف في التفاصيل الشكلية مثل شكل القرون وتمثيل الذيل وشكله ونقش شعر الجسد وغيرها.

3-2-5- الماعز وحيداً في المشهد:

إنه من الشائع ظهور الماعز بمفرده في مشاهد الأعمال الفنية وخصوصاً في مشاهد الأختام الأسطوانية. وهو يظهر إما كعنصر في حقل المشهد أو في المشهد الثانوي أو ضمن أعمدة مؤلفة من عناصر مختلفة.

يظهر الماعز كعنصر في حقل المشهد، كما في ختم ساميا من موقع ماري (الرقم 48)، الذي يعرض في أقصى يمين الصف السفلي ماعز يقف على قائمتيه الخلفيتين ويدير رأسه والجزء العلوي من جسده نحو اليمين باتجاه عمود من العلامات المسمارية[98]، وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الماعز إذ تظهر العين اليمنى الكبيرة الحجم والمفتوحة والأذن اليمنى الكبيرة الحجم والقرن الأيمن الذي يخفي القرن الآخر خلفه وهو طويل جداً وذو شكل منحني. يقف الماعز على قائمتيه الخلفيتين المرتكزتين على الأرض بشكل مستقيم فيما يرفع قائمتيه الأماميتين بشكل منثني، وقد فُقدت القائمة الأمامية اليسرى بسبب تضرر الطبعة. ولا يوجد تمثيل للذيل.

ويظهر الماعز كعنصر وحيد في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، كما في ختم من المتحف الوطني بحلب (الرقم 86) يعرض في مشهده الجانبي قرد فوق ماعز يقف على قائمتيه الخلفيتين، يليهما أسد ضخم

---

[98] Parrot, A. 1959: p. 214.

يقف أيضاً على قائمتيه الخلفيتين[99]. يتجه الماعز نحو اليسار فيما يتجه رأسه إلى الخلف وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الماعز إذ تظهر العين اليمنى المتطاولة الشكل والتي تبدو وكأنها مغلقة، والأذن اليمنى، والقرن الأيمن الذي يخفي القرن الآخر خلفه، وهو قصير وذو شكل منحني، كما نُقشت قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة تخفي كل منها القائمة الأخرى خلفها، ولا يوجد تمثيل للذيل. نُقشت خطوط واهية عرْضية على عنق الماعز تمثل شعر الجسد. يقف الماعز على قائمتيه الخلفيتين اللتان ترتكزان بشكل مستقيم على الأرض فيما يرفع قائمتيه الأماميتين بشكل منثني ويدل اتجاه رأسه بأنه ينظر نحو الأسفل.

أيضاً يظهر الماعز كعنصر وحيد ضمن أعمدة مؤلفة من عناصر مختلفة، كما في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة. يتألف العمود من ماعز واقف، تحته أسد واقف، وفي الأسفل سبعة أهلة[100]. يتجه الماعز نحو اليسار فيما يتجه رأسه إلى الخلف وقد نُقش في الشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الماعز حيث تظهر العين اليمنى وهي صغيرة الحجم ومفتوحة، وتظهر الأذن اليمنى الكبيرة الحجم، والقرن الأيمن الذي يخفي القرن الآخر خلفه، وهو نحيل ومتوسط الطول وذو شكل منحني، كما تظهر قائمة أمامية واحدة فقط تخفي القائمة الأخرى خلفها. نُقشت خطوط عرْضية متوازية على العنق تمثل شعر الجسد. يقف الماعز على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان بشكل مستقيم على الأرض، فيما يرفع قائمتيه الأماميتين بشكل مثني. ولا يوجد تمثيل واضح للذيل.

بهذا نجد أن حيوان الماعز قد تمتع بمكانة مهمة، بحيث يظهر بمفرده في مشاهد الأعمال الفنية. ويكون ذلك إما ضمن حقل المشهد كما في ختم ساميا من ماري، أو قد يشكل جزءاً من المشهد الجانبي على الأختام الأسطوانية كما في ختم من المتحف الوطني بحلب، أو من الممكن أن يظهر كعنصر وحيد ضمن أعمدة مؤلفة من عناصر مختلفة كما في ختم قطنا. إن ظهور الماعز كعنصر وحيد انحصر في وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين مع رفع القائمتين الأماميتين بشكل مثني وتوجيه الرأس نحو الخلف الأمر الذي يؤكد على طبيعة الماعز المستقلة والجريئة[101]. كما يُلاحظ إبراز شعر الجسد الكثيف وخاصة في منطقة العنق باستثناء ختم ساميا الذي يتميز فيه الماعز بحجم القرون الشديدة الضخامة. ربما تعرض التمثيلات السابقة ماعزاً جبلياً الأمر الذي قد تعكسه الوضعية الجامحة التي مُثل بها.

---

[99] Hammade, H. 1987: No. 125, p. 68.
[100] Pfālzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.
[101] Caubet, A. 2002: p. 221.

3-2-6- الماعز مع الراعي:

إن مشاهد الأعمال الفنية التي تصوّر الماعز بالترافق مع الإنسان فيما عدا مشاهد التقدمة قليلة جداً في هذا العصر. ومنها طبعة ختم من شاغار بازار (الرقم 87) تعرض رجلاً يسند ركبته على الأرض ويرفع كلتا يديه بشكل منثني على جانبيه ويبدو وكأنه يمسك ماعزاً من قرنه مجبراً إياه على الالتفات نحوه وقد نُقش على جانبه الآخر أرنب بريّ[102]. يتجه جسد الماعز نحو اليمين فيما يتجه رأسه نحو اليسار باتجاه الرجل، وقد نُقش بالشكل الجانبي. تتميز قرون الماعز بكونها رفيعة وطويلة وذات انحناء في نهايتها ويبدو جزء من القرن الأيمن مفقود للأسف، لكن شكل يد الرجل اليسرى تدل على أنهُ يُمسك به. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الماعز إذ نُقشت العين اليسرى فقط والتي تبدو وكأنها مغلقة أو ربما يكون ذلك ناتجاً عن تضرر الطبعة، والأذن اليسرى الكبيرة الحجم وقد نقش صيوانها، كما نُقشت قائمة خلفية واحدة فقط. اهتم الفنان بنقش بعض التفاصيل مثل خصلة الشعر الطويلة المتدلية أسفل الذقن، والخط الصغير الموجود على حافر القائمة الأمامية اليمنى والذي يمثل الشق الذي يكون في الحيوانات ذوات الأظلاف، كما تظهر كتل صغيرة متقابلة ذات شكل لوزي على طول عنق الماعز تمثل على الأرجح شعر العنق. إلا أنه لا يوجد تمثيل للذيل. يضطجع الماعز بحيث يثني قائمته الأمامية اليمنى وقائمتيه الخلفيتين تحت جسده، فيما يمد قائمته الأمامية اليسرى تحته بشكل غير واقعي. ويظهر عنق الماعز طويلاً ومرفوعاً ورأسه متجهاً نحو الخلف تحت ضغط يد الرجل مما يدل على استسلام الماعز له.

كما يعرض مشهد ختم من آلالاخ (الرقم 88) رجلاً يسير ويمسك بكلتا يديه الممدودتين نبتتين أو ربما نبتة وعصا. وقد نُقش إلى جانبه ماعز، نُقش طائر فوقه في الحقل[103]. يتجه الماعز نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الخطوط الخارجية المكونة لجسد الماعز كما اعتمد على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ يظهر قرن واحد شديد الطول ذو انحناء وتشعبات خفيفة يخفي القرن الآخر خلفه وأذن واحدة هي الأذن اليسرى، وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تخفي كل منهما القائمة الأخرى خلفها. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح وجه الماعز وتتدلى خصلة شعر طويلة أسفل الذقن، كما يتدلى الذيل القصير نحو الأسفل. ترتكز قائمة الماعز الأمامية بشكل مستقيم على الأرض فيما تبدو قائمته الخلفية مائلة قليلاً مما قد يدل على وضعية السير، يمدّ الماعز عنقه ورأسه نحو الأمام بحيث يصل فمه إلى النبتة التي يمدها الراعي نحوه ليقوده إلى المرعى أو إلى الحظيرة، مما يؤكد بأن المشهد هو مشهد رعي.

---

[102] Beyer, D. 2008: No. ES9, p. 134-135.

[103] Collon, D. 1982: No. 5 , p. 37.

يُلاحظ بأن المشاهد الفنية التي تجمع الماعز مع الراعي قليلة. ويظهر فيها الماعز إما في وضعية الاضطجاع وينظر نحو الخلف أو في وضعية السير، ويختلف التمثيلين في التفاصيل الشكلية.

3-2-7- الماعز مع حيوانات أخرى:

يظهر حيوان الماعز بالترافق مع حيوانات أخرى في مشاهد عدة أعمال فنية كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 89) يعرض في الصف السفلي من مشهده الجانبي ماعز خلف غزال، وقد نُقش بينهما رأس إنسان ورأس ماعز، بينما نُقش في الصف العلوي زوج متقابل من الغِزْفين[104]. يتجه الماعز نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. تظهر القرون متقابلة وذات شكل منحني. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح وجه الماعز إلا أن الفم يظهر مفتوحاً وقد نُقشت الأذن اليسرى في الوسط بين القرنين على نحو غير واقعي. اهتم الفنان بإبراز شعر العنق من خلال نقش خطوط عرْضية دقيقة حوله. يلتف الذيل القصير نحو الأعلى. وترتكز قوائم الماعز الأربعة بشكل مستقيم على الأرض مما يدل على وضعية الوقوف. وهو يقف مباشرة خلف غزال نُقش أيضاً في وضعية الوقوف ويتجه نظرهما نحو الأمام في ذات الاتجاه.

كما يظهر الماعز بالترافق مع حيوانات أخرى في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 90) يعرض ماعز ينتصب على قائمتيه الخلفيتين يفصل بين مجموعة أعمدة مؤطرة تحتوي بداخلها مجموعة رسوم[105]، وبين المشهد الرئيسي المكون من بطل راكع إلى جانبه سارية أعلاها طائر يسندها أسد، ثم إلى اليمين حيوان يجلس فوق بلطة تحته أرنب بريّ[106]. يتجه الماعز نحو اليمين فيما يتجه رأسه إلى الخلف باتجاه المشهد الرئيسي وقد نُقش بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بإبراز تفاصيل الوجه حيث تظهر العين اليسرى الكبيرة الحجم والمفتوحة، ويظهر الفم مفتوحاً قليلاً، كما نُقشت الأذنان على جانبي الرأس تحت القرنين الشديدي الطول، واللذين نُقشا بشكل منحني. يقف الماعز على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان بشكل مستقيم على الأرض فيما يرفع قائمتيه الأماميتين بشكل منثني ومتوازي وقد نُقشت الحوافر الأربعة في نهايتهم. يلتف ذيله القصير نحو الأعلى. واهتم الفنان بنقش شعر جسد الماعز ولاسيما في منطقة العنق.

وبالتالي تتنوع المشاهد التي تجمع الماعز مع حيوانات أخرى، وذلك إما في المشهد الرئيسي أو ضمن المشهد الثانوي على الأختام الأسطوانية، ويظهر الماعز بالترافق مع حيوانات متنوعة هي الظبي والأسد والأرنب البريّ

---

[104] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 29، ص 76.

[105] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 33، ص 81.

[106] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 33, p. 33.

والقرد والطائر. ويكون الماعز إما في وضعية الوقوف أو الوقوف على القائمتين الخلفيتين، وتختلف التمثيلات في التفاصيل الشكلية.

3-2-8- رؤوس الماعز:

نادراً ما يظهر في عصر البرونز الوسيط نقش لرأس الماعز ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية بشكل خاص. ويكون ظهوره إما كعنصر وحيد ضمن حقل المشهد على مثال ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 89) يعرض رأس ماعز ضمن الصف السفلي في المشهد الثانوي منقوشاً في الأعلى بين غزال وماعز[107]. يتجه رأس الماعز نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط، إذ تبدو العين اليمنى المفتوحة والأذن اليمنى متوسطة الحجم والقرن الأيمن الذي يخفي القرن الآخر خلفه، وهو طويل وذو شكل منحني، كما يظهر الفم مفتوحاً قليلاً.

تظهر أيضاً رؤوس الماعز في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من صفوف أو أعمدة تحتوي على تكرار عناصر معينة أو على مجموعة من العناصر المختلفة كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 67)، تعرض مشهد غير كامل مؤلف من عدة أعمدة يحوي كلاً منها نوعاً معيناً من العناصر، من ضمنها عمود مؤلف من ثلاثة رؤوس ماعز[108]. تتجه رؤوس الماعز الثلاث نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. تتماثل الرؤوس بالحجم والشكل تقريباً. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من رؤوس الماعز إذ تبدو الأذن اليسرى، والعين اليسرى المفتوحة ذات الحجم الكبير. كما يظهر الفك ككتلة مستديرة ضمنها الفم المفتوح. نُقشت القرون طويلة ونحيلة وذات شكل منحني وهي تظهر إلى جانب بعضها في الرأسين الأول والثالث، بينما يخفي القرن الأيسر خلفه القرن الأيمن بشكل جزئي في الرأس الثاني. ويختلف حجم القرنين في الرأس الثالث عن بعضهما البعض، إذ يظهر أحدهما أصغر من الآخر وذلك ربما ليتمكن الفنان من إظهار القرنين سويةً في النقش.

تشترك تمثيلات رؤوس الماعز بكونها جميعها قد نُقشت بالشكل الجانبي وباهتمام الفنان في إبراز ملامح الوجه إلا أنها تختلف في شكل وحجم وطريقة تمثيل القرون والتفاصيل الأخرى.

---

[107] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 29, p. 31.
[108] Collon, D. 1975: No. 154, p. 85.

3-2-9- الخراف في مشاهد الأعمال الفنية:

لم يُمَثَل الخروف كثيراً في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر على خلاف الماعز. وهو يظهر في تمثيلين من موقع إبْلا، يعرض أحدهما كبشاً والآخر حملاً.

يظهر الكبش على حوض نذري من المعبد /D/ في إبْلا (الرقم 2)، والذي يعرض في الصف السفلي من الوجه الأمامي قطيع يهاجمه أسد[109]. يتألف القطيع من معزاة وتيس وجدي يليهما كبش. يتجه الكبش على غرار بقية حيوانات القطيع نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. إن بعض التفاصيل مثل جزء من قرونه ووجهه غير واضحة نتيجة تآكل الحوض. يظهر القرنان الكبيرا الحجم متعاكسين وبشكل متموج قليلاً يقارب شكلهما الواقعي. تم تمثيل شعر الجسد على شكل خطوط متوازية في منطقة الصدر والقوائم، وعلى شكل حرف /V/ في وسط الجسد، كما يمتد شريط تزييني يحتوي على خطوط صغيرة مائلة من خلف رأس الكبش ويستمر على طول الظهر حتى الذيل القصير المتدلي نحو الأسفل. تتقدم إحدى قائمتي الكبش الأمامية على القائمة الأمامية الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على وضعية السير. وإن ما يثير الاهتمام هو سير أفراد القطيع بما فيهم الكبش بهدوء رغم هجوم الأسد عليهم.

بينما يظهر الحمل على نصب عشتار من إبْلا ضمن الحقل /D3/ (الرقم 4 والشكل 3) الذي يعرض حيواناً رباعياً هو خروف على الأرجح مترافق مع عجل وثور برأس بشري[110]، وهو الأصغر حجماً بينهما. يقف الخروف خلف العجل وهو يتجه نحو اليسار وقد نُقش في الشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر عين واحدة هي العين اليسرى ذات الحجم الكبير على نحو غير واقعي وقد نُقش بداخلها إنسان العين، والأذن اليسرى الكبيرة الحجم ذات الشكل المتدلي. ترتكز قوائم الخروف الأربعة بشكل عمودي على الأرض مما يدل على وضعية الوقوف وقد نُقشت الحوافر في نهايتها، ويلتف ذيله نحو الأعلى. إن الحجم الصغير للخروف وشكل جسده السمين وعدم تمثيل الصوف على الجسد يدل على أنه حمل. يتجه نظر الحمل في نفس اتجاه نظر العجل الذي يسبقه.

وبالتالي يقتصر ظهور الخراف على مشهد مواكب الحيوانات ومشهد الحيوانات المتنوعة، وبالترافق مع حيوانات أخرى هي الماعز والثور والأسد، ومع الثور برأس بشري من الكائنات المركبة. كما يظهر في وضعيتي الوقوف والسير.

---

[109] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. no. 290, p. 421.

[110] أبو عساف، علي 1993: ص 92.

- الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الماشية الصغرى في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- تحمل مشاهد /29/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً، /46/ تمثيلاً للماعز، تتوزع بين /6/ رؤوس منفصلة عن الجسد (أرقام 67، 89)، و/40/ ماعزاً كاملاً، فيما يحمل عملين فنيين تمثيلاً لخروفين كما يوضح الجدول رقم (2). وبالتالي تُلاحظ ندرة تمثيل الخراف (الأغنام) في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر، والتي اقتصرت على تمثيل الحمل (4) والكبش (2)، على خلاف الماعز الذي تم تمثيله بكثرة في مشاهد الأعمال الفنية بأنواعها المتعددة.

- تحمل أغلب مشاهد الأعمال الفنية تمثيلاً للعنزة الأنثى فيما تم تمثيل الجدي في مشاهد عدة أعمال (2، 77-83) وتم تمثيل التيس في مشاهد قليلة (2، 4، 11). وقد يضم المشهد تمثيلاً لعنزة وتيس معاً (11)، أو لعنزة وتيس وجدي (2).

- نُقش غالباً جسد الماعز بالصورة الجانبية. ولم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه في العديد من التمثيلات بسبب صغر حجم الماعز الممثل، إذ تم تمثيل العين في أغلب التمثيلات باستثناء (9، 11، 35، 76، 79، 80، 82، 88، 89)، وتظهر العين مفتوحة ويظهر انسان العين بداخلها (2، 4، 33، 34) أو مغلقة (86، 87)، ويظهر الحاجب فوقها في تمثيل وحيد (33). وتم تمثيل الفم الذي يظهر إما مفتوحاً (34، 67، 76، 78، 81، 85، 89، 90) وقد يظهر اللسان ضمنه (34)، أو مغلقاً (4، 33، 75، 77). كما تم تمثيل الأذن في معظم التمثيلات باستثناء (81، 83)، وتظهر غالباً أذن أو اثنتان (77-80، 82، 90)، وقد يتم تمثيل صيوانها (34، 77، 78، 84، 87) أو تظهر خطوط صغيرة على طرف الأذن (33). بالإضافة إلى تمثيل خصلة الشعر المتدلية أسفل ذقن الماعز في بعض التمثيلات (2، 4، 9، 11، 34، 76، 87، 88).

- تتنوع طريقة نقش القرون بين نقش قرن واحد يخفي القرن الآخر خلفه (9، 33-35، 86، 88، 89) أو نقش قرنين اثنين. كما تختلف أشكال القرون التي تكون إما طويلة ومنحنية الشكل (2، 9، 11، 35، 67، 75، 76، 84، 85، 89، 90)، أو طويلة ومنحنية وذات تشعبات خفيفة (88) أو طويلة ومستقيمة وذات انحناء في نهايتها (87)، أو شبه مستقيمة ومؤشرة بخطوط عرْضية (33) أو قصيرة ومستقيمة الشكل (2)، أو قصيرة ومنحنية (11، 81، 83، 86، 89).

– تظهر قوائم الماعز الأربعة إما متدلية بشكل مرخي نحو الأسفل (77–82)، أو مرتكزة على الأرض (2، 4، 11، 83، 88، 89)، أو مرتكزة بشكل متتابع على سفح جبل (33)، أو مثنية تحت الجسد (84). وقد يقف الماعز على قائمتيه الخلفيتين رافعاً قائمتيه الأماميتين بشكل منثني (48، 68، 86، 90) أو بشكل ممدود (9) أو يسند قائمتيه الأماميتين على شجرة (34، 75). كما قد ترتكز قائمتاه الخلفيتان على الأرض فيما ترتفع قائمتاه الأماميتان قليلاً عن مستوى الأرض (2، 11) أو تنثني تحت جسده (35). وقد يثني الماعز قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يمد قائمتيه الأماميتين (85)، أو فيما ترتكز إحدى قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم على الأرض وترتفع الأخرى نحو الأعلى (76)، أو يثني قائمتيه الخلفيتين وإحدى قائمتيه الأماميتين تحت جسده فيما يمد قائمته الأمامية الأخرى تحته بشكل غير واقعي (87). كما يظهر تمثيل للمفاصل الرسغية على شكل بروز عظمي في مؤخرة القوائم فوق الحوافر في بعض التمثيلات (9، 34).

– يظهر الذيل في معظم تمثيلات الماعز باستثناء (48، 68، 77، 78، 85–87). وهو غالباً قصير ويلتف نحو الأعلى أو قصير ويتدلى نحو الأسفل (2، 76، 84، 88).

– تم تمثيل شعر جسد الماعز إما على شكل خطوط صغيرة تملأ كامل الجسد (34)، أو خطوط متوازية على جسد الماعز (2، 35) أو في منطقة العنق فقط (68، 86، 89، 90) أو على شكل كتل صغيرة متقابلة لوزية الشكل تغطي عنق الماعز (87)، أو على شكل خطوط متوازية ضمن صفوف أو مربعات صغيرة أو خطوط على شكل حرف /V/ (2). كما تم تمثيل شريط تزييني مزخرف بخطوط صغيرة يمتد على طول ظهر الماعز من مؤخرة عنقه حتى ذيله (2، 4)، وقد يلتف من خلف أذن الماعز حتى البطن (33).

– ظهر الماعز في ثمانية مشاهد مختلفة هي: مشهد صراع الحيوانات والتي يكون فيها الماعز عرضةً لهجوم عدة حيوانات مفترسة (حيوان مجنح، غرفين، عُقاب، أسد)، ومشهد الشجرة بين ماعزين، ومشاهد تقدمة الحيوانات، ومشاهد مواكب وصفوف الحيوانات، ومشهد الرعي، كما ظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية.

– ظهر الماعز في سبع وضعيات هي: وضعية الوقوف، وضعية السير، وضعية الجلوس على العجز، وضعية الاضطجاع، وضعية الركوع أو نصف الجلوس، وضعية التسلق، وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين والتي تم التركيز عليها بشكل خاص عند تمثيل الماعز كعنصر وحيد.

– لا يظهر الماعز في مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي. إلا أنه يظهر مع ربّ الشمس (79، 80، 81، 83) ومع الربّة عشتار (82) بوصفه تقدمة لهما. كما يُلاحظ غياب تمثيل الماعز مع البطل العاري.

- يظهر حيوان الماعز بالترافق مع الإنسان إما بوصفه متعبداً يقدمه إلى ربّ معين (77-83)، أو كاهنة على وشك ذبحه (4)، أو بوصفه الراعي (87، 88).

- يظهر حيوان الماعز بالترافق مع حيوانات أخرى هي: الأيل، الغزال، البغل، الأسد، الأرنب البريّ.

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الماعز.

3-3- الخيليات:

تشمل الخيليات الحصان والحمار العادي والحمار المخطط (حمار الوحش) والحيوانات المهجنة منها: البغل والنغل. إن الحيوان الخيلي الأول الذي تم ترويضه واستخدامه في المشرق العربي القديم هو الحمار وذلك خلال الألف الرابع قبل الميلاد[111]. وقد بلغ من الأهمية بمكان أن أُطلق اسمه على حيوانات النقل التي استخدمت بعده إذ لُقب الحمار الوحشي بحمار الصحراء والبغل بحمار الأمير[112]. أما في الألف الثالث قبل الميلاد، كانت العربات المبكرة ذوات الأربع عجلات تُجرّ غالباً من قبل حيوان الأخدر (الحمار البريّ)[113].

حوالي بداية الألف الثاني قبل الميلاد حلّ الحصان مكان الخيليات الصغيرة التي كانت مستخدمة في العصور السابقة[114]. وقد استُخدم الحصان بشكل رئيسي في جرّ العربات[115]. وقد كانت قطنا المورد الرئيسي للخيول إلى شمالي بلاد الرافدين[116].

لم تخلُ مشاهد الأعمال الفنية النقشية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط من تمثيل الحيوانات الخيلية ضمن عدة مواضيع وبالترافق مع عدة أشكال بشرية وحيوانية سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيلها في مجموعة من اللقى الأثرية هي: سبعة أختام أسطوانية وقالب طيني من ماري. ستُعرض نقوش الحيوانات الخيلية وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

---

111 Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: 20.

112 مارغرون، جان كلود 2006: ص 121.

113 Collon, D. 1987: p. 158.

114 Caubet, A. 2002: p. 218.

115 Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: p. 147.

116 Lemche, N. P. 1995: p. 1201.

3-3-1- الحصان في مشهد العربة:

ساد في هذا العصر استخدام العربة ذات العجلتين المجرورة بواسطة زوج من الأحصنة بشكل خاص. وكان يتم ربط الحصان بالعربة باستخدام محور خشبي يخرج من جسم العربة باتجاه الخيل، وباستخدام النير الذي يشكل القطعة التي توضع على جسد الحصان وتشده إلى العمود. وكان يُزيَن النير بأعمدة تزيينية توضع على حافته، تُزين من خلال لفها بخيوط أو أربطة أو شرائط طويلة تتموج نهاياتها نحو الخلف عند انطلاق الأحصنة بسرعة[117]. وكان يتم التحكم بالحصان بواسطة اللجام الذي كان يتم وصله برأس الحصان عن طريق حلقة أنفية على غرار الماشية على الأرجح[118].

يتكرر مشهد الحصان الذي يجر العربة على مجموعة أختام أسطوانية من مجموعات متحفية متعددة معظمها للأسف مجهول المصدر، كما في مشاهد ثلاثة أختام من متحف الأشموليان. الختم الأول (الرقم 92) يعرض عربة ذات عجلتين يقودها رجل يحمل جعبة سهام على ظهره ويمسك في يده اليسرى أداة أو سوطاً وفي يده اليمنى أربعة ألجمة تمتد نحو الحصانين اللذين يجران العربة وقد نُقشت يد مُفردة تحتهما. يتبع العربة موكب مؤلف من أربعة رجال مشاة[119]. إن ما يمسكه سائق العربة في يده هو على الأرجح سوط نظراً لكونه يمتد إلى الأمام فوق ظهري الحصانين على عكس اتجاه حركة العربة مما ينفي كونه راية. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. ويظهر جسداهما ورأساهما متراكبين فوق بعضهما في حين نُقشت قوائمهما متجاورة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسدي الحصانين حيث تظهر العين اليسرى ذات الحجم الواقعي فقط. تمتد قائمتاهما الأماميتان بشكل متوازٍ إلى الأمام وهما ترتفعان قليلاً عن مستوى الأرض، في حين ترتكز قائمتاهما الخلفيتان بشكل منثني قليلاً على الأرض ويبدو بطنا الحصانين مشدودين مما يدل على أنهما في وضعية الجري. ويوحي شكل جسدي الحصانين الانسيابي والرشيق بخفة وسرعة حركتهما. يرتفع ذيلاهما بشكل مستقيم نحو الأعلى على نحو غير واقعي. تنتهي الخطوط الأربعة الممثلة للألجمة خلف عنق الحصان الخلفي دون توضيح مكان أوطريقة اتصالها. ويظهر عمودان ذوي نهاية منحنية فوق الألجمة عند مستوى عنق الحصانين يمثلان إما الجزء العلوي من راية أو من عمودين تزيينيين. وقد نُقشت يد كبيرة الحجم بين قوائم الحصانين. ويمثل المشهد إما مشهد صيد أو مشهد حرب نظراً لحمل سائق العربة لجعبة السهام.

117 Littauer, M. A. and Crouwel, J. H. 1979: p. 11, 52.
118 Bienkowski, P. and Millard, A. 2000: 147.
119 Buchanan, B. 1966: No. 895, p. 175.

ويعرض الختم الثاني من متحف الأشموليان (الرقم 93) أيضاً عربة ذات عجلتين يقودها رجل يمسك في يده لجامين يمتدان نحو الحصانين اللذين يجران العربة. ويظهر بهلوان يثب في الهواء فوق رؤوس الأحصنة، وبهلوان آخر أمامهما يقوم بالخطوة الأولى من قفزته فيما نُقش تحته بهلوان ثالث يتوضع بشكل أفقي ضمن المشهد وقد أنهى قفزته للتو. نُقش في الحقل أمام قائمتي الحصانين الأماميتين رأس بشري كما نُقش عقرب بين قوائمهما، ويبدو شكلي الرأس والعقرب كأنهما يُشكلان نسخة تخطيطية عن بهلوان متمدد تحت الأحصنة[120]، كما نُقشت أيضاً نجمة فوق الحصانين وطائر العُقاب فوق لجاميهما[121]. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. يتداخل جسداهما بشكل طفيف إذ يخفي الحصان الأمامي –من جهة الناظر– خلفه الحصان الآخر بحيث لا يظهر منه سوى رأسه وجزء بسيط من عنقه وظهره، بينما تبدو قوائمهما متجاورة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسدي الحصانين إذ تظهر العين اليسرى ذات الحجم الكبير فقط. تمتد قائمتاهما الأماميتان نحو الأمام بشكل متوازٍ ومائل فيما تتراجع الخلفيتان بشكل متوازٍ ومائل أيضاً مما يدل على وضعية السير أو الجري عند الحصانين. نُقش ذيلاهما مرفوعان بشكل مستقيم نحو الأعلى على نحو غير واقعي. إن الخطوط الممثلة للجامين تنتهي عند عنق الحصان الخلفي ويعلوها آثار طفيفة لما يبدو عمودين ذات نهاية منحنية يمثلان رايتين أو عمودين تزيينين. ويدل وجود البهلوانات على أن المشهد يصوّر موكباً استعراضياً.

كما يعرض الختم الثالث من متحف الأشموليان (الرقم 94) عربة يقودها رجل يحمل قوساً وجعبة سهام على ظهره ويجرها حصانان نُقشت تحتهما سمكة، في حين يتبعها صف مؤلف من ثلاثة رجال مشاة[122]. يمسك الرجل بيده اليمنى سوطاً نظراً لكونه يمده إلى الأمام فوق ظهري الحصانين، بينما يمسك باليسرى لجامين يمتدان إليهما. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي وبشكلٍ تخطيطي إذ اعتمد الفنان على نقش الخطوط الخارجية المكونة لجسديهما ولم يهتم بإبراز تفاصيل الجسد والوجه، ويظهر جسداهما متراكبان فوق بعضهما. تمتد قائمتاهما الأماميتان نحو الأمام بشكل مائل فيما تتراجع الخلفيتان بشكل مائل أيضاً، ويظهر بطناهما مشدودين مما يدل على وضعية الجري، ويدل شكل جسدي الحصانين الانسيابي والرشيق على خفة وسرعة حركتهما. نُقش ذيلاهما مرفوعين بشكل مستقيم نحو الأعلى على نحو غير واقعي وقد زُينت نهاياتهما. يرتفع عمود واحد ذو نهاية منحنية من أسفل عنق الحصان الخلفي في منطقة النير يمثل راية أو عمود تزييني، وينتهي عنده الخطان الممثلان للجامين. يُلاحظ أن حجم الحصانين صغير بالمقارنة مع حجم العربة ومع

120 Buchanan, B. 1971: p. 16.
121 Buchanan, B. 1966: No. 892, p. 174.
122 Buchanan, B. 1966: No. 894, p. 174-175.

أحجام الأحصنة في التمثيلات الأخرى. يمثل المشهد إما مشهد صيد أو مشهد حرب نظراً لكون سائق العربة يحمل جعبة سهام وقوس على ظهره.

يتكرر ذات المشهد على ختم من مجموعة نيس في جامعة يال (الرقم 95) يعرض عربة يجرها حصانان، ويقودها رجل يمسك في يده اليسرى سوط على الأرجح نظراً لكونه يمده إلى الأمام فوق ظهري الحصانين، وفي يده اليمنى لجامان يتصلان بهما، ويتبعها أربعة رجال مشاة. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. ويغطي الحصان الأمامي –من جهة الناظر– الحصان الآخر بحيث لا يظهر منه سوى جزء من رأسه وذيله. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسديهما إذ نُقشت العيون اليسرى الكبيرة ذات الحجم غير الواقعي والآذان اليسرى الصغيرة فقط. كما اهتم الفنان بتمثيل التفاصيل الجسدية إذ تبدو خصلة شعر صغيرة من عرف رأس الحصان الخلفي. تمتد قائمتاهما الأماميتان بشكل مائل ومستقيم نحو الأمام وتتراجع الخلفيتان بشكل منثني قليلاً بينما يظهر بطناهما مشدودَين مما يدل على وضعية الجري. نُقش ذيلاهما مرفوعين بشكل مستقيم نحو الأعلى على نحو غير واقعي وهما إما مزينان أو تم تمثيل خصل شعرهما. ينتهي الخطان الممثلان للجامين عند عنق الأحصنة ويُلاحظ وجود خطوط عرْضية عند قاعدة عنق الحصان الأمامي تمثل النير، الذي يبرز أعلاه عمودان صغيران ذوا نهاية منحنية ومزينة بزينة تشبه زينة الذيل. يتمدد رجل بين قوائم الحصانين بحيث يظهر رأسه من الأمام، وهو يشبه الرجال المشاة خلف العربة والرجل الذي نُقش في الحقل فوق الأحصنة في الشكل واللباس وغطاء الرأس، وبالتالي لا يمكن اعتباره من الأعداء. ويقترح الباحثون بأن الرجلين الممثلين فوق وتحت الأحصنة هما بهلوانان يؤديان ألعاباً رياضية بحيث يقفز أحدهما من فوق الحصانين فيما يمر الآخر من بين قوائمهما وبأنهما ليسا جثثاً هامدة متناثرة في حقل المشهد الذي بالتالي لا يمثل مشهد حرب إنما يمثل موكباً استعراضياً أو عرضاً عسكرياً، الأمر الذي تؤكده سروج الأحصنة المزينة والعربة الفاخرة وأداء الألعاب الرياضية والرجال المشاة[123].

أيضاً يتكرر المشهد ذاته على ختم من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام (الرقم 96)، والذي يعرض عربة ذات عجلتين يقودها رجل يمسك بلجامين يمتدان إلى حصانين يجريان. ويتبعها صف مؤلف من ثلاثة رجال مشاة. نُقش في الأعلى فوق الحصانين رجلان يتقدمان نحو اليسار وهما جاثيان وأرنب بريّ. فيما نُقش بين قوائمهما سمكة وشكل يشبه الكرة بالإضافة إلى نقش رأس بشري يتقدم قوائمهما الأمامية[124]. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. يتداخل جسداهما تداخلاً طفيفاً بحيث يغطي الحصان

---

[123] Buchanan, B. 1971: P. 15.
[124] Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18.

الأمامي –من جهة الناظر– جزءاً كبيراً من جسد الحصان الخلفي في حين تتجاور قوائمهما. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسديهما إذ تبدو العين اليسرى ذات الحجم الواقعي والأذن اليسرى فقط في كلا الحصانين. كما اهتم الفنان بنقش التفاصيل الجسدية إذ قام بنقش شعر العرف على الرأس والعنق. تمتد قائمتاهما الأماميتان بشكل مائل وشبه مستقيم نحو الأمام فيما تتراجع قائمتاهما الخلفيتان المنثنيتان ويظهر بطناهما مشدودين الأمر الذي يدل على أنهما في وضعية الجري. يرتفع ذيلاهما بحيث يوازيان تقريباً خط الأرضية وهما مزينان أو ربما تم تمثيل خصل الشعر المكونة لهما. ينتهي الخطان الممثلان للألجمة خلف رأسي الحصانين. وقد نُقشت خطوط عرْضية عند أسفل عنق الحصان الأمامي تمثل النير. ويرتفع عمودان ذوا نهاية منحنية يشبهان الخطاف أو الصولجان من منطقة النير يمثلان رايتين أو عمودين تزينيين. لا يمكن اعتبار أن المشهد يمثل مشهد حرب أو صيد نظراً لعدم حمل أحد الشخصيات لسلاح، رغم أن تقدم الرجلين الممثلين فوق الأحصنة بشكل مختلس وماكر يوحي بأمر ما[125]. أما التفسير الآخر هو أن يكون هذان الرجلان يقفزان من فوق الحصانين، في حين يكون ما نُقش بين قوائمهما من الرأس البشري والسمكة والشكل الكروي عبارة عن آثار تخطيطية باقية من الرجل البهلواني المتمدد على الأرض وبالتالي يكون المشهد يصوّر موكباً استعراضياً أو عرضاً عسكرياً[126].

كما يظهر مشهد العربة التي يجرها حصانان في طبعة ختم على مغلف رقيم طيني من المتحف البريطاني (الرقم 97)[127]، لكن لسوء الحظ فإن رأسي هذين الحصانين وقائمتيهما الأماميتين غير واضحة في الطبعة. يقود العربة رجل يمسك في يده اليمنى بأربعة ألجمة وفي يده اليسرى بسيف منحلي الشكل. ويظهر شكل يبدو وكأنه ربّة نُقشت بشكل أفقي فوق الحصانين، بينما يتمدد رجل تحتهما وتظهر أذرعه وأرجله مثنية بحيث يبدو في وضعية وقائية. ونُقش في المشهد الثانوي صف من الرجال المشاة[128]. يتجه الحصانان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي بحيث يغطي الحصان الأمامي –من جهة الناظر– جسد الحصان الآخر فيما تتجاور قوائمهما. وقد بقي منهما الجزء الخلفي من جسديهما وقائمتاهما الخلفيتان المتوازيتان واللتان يدل ميلانهما وتراجعهما بشكل شبه مستقيم نحو الخلف مع امتداد الجزء الضئيل المتبقي من قائمتيهما الأماميتين نحو الأمام بالإضافة إلى شكل بطنيهما المشدودين على وضعية السير أو الجري. يرتفع ذيلا الحصانين بشكل مستقيم وموازي لخط الأرضية وقد نُقشت فيهما خصل الشعر المتناثرة. تنتهي الخطوط الأربعة الممثلة للألجمة تقريباً عند عنق الحصان

[125] Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18.
[126] Buchanan, B. 1971: P. 15.
[127] Littauer, M. A. and Crouwel, J. H. 1979: p. 52.
[128] Buchanan, B. 1971: P. 14.

الأمامي. ويرتفع عمودان نهايتهما منحنية ومزينة عند مستوى النير في أسفل العنق. يدل شكل جسد الرجل الذي تحت حوافر الحصانين وشكل السائق الذي يحمل أداةً تشبه السيف المنجلي وطابور الرجال المشاة المرافقين للعربة بأنها للاستخدام العسكري أو الحربي. أما التفسير الآخر هو أن يكون الشخص الذي نُقش في الأعلى فوق الحصانين والرجل المستلقي تحتهما بهلوانان يؤديان حركات بهلوانية رياضية كنوع من الاستعراض العسكري[129]. إلا أنه احتمال بعيد إذ تبدو الحركة القسرية واضحة على جسد الرجل المنقوش على الأرض مما يدل على أنه فعلاً قد أُلقي تحت العربة.

وتحمل طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 98) مشهد عربة يجرها حصانان ويتبعها ثلاثة رجال مشاة[130]. لم يبق من الحصانين سوى رأسيهما فقط وجزء من قائمتيهما الأماميتين اللتين تمتدان بشكل مستقيم نحو الأمام كما لو أنهما في وضعية الجري. وهما يتجهان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. اكتفى الفنان بنقش الأجزاء المنظورة إذ تظهر العينان والأذنان اليسرتان فقط واللتان تبدوان بحجم صغير وواقعي. كما اهتم الفنان بإبراز التفاصيل مثل شعر الرأس والعنق (العرف) الذي نُقش على شكل بروزات صغيرة. نُقش شريط منحني الشكل يبرز أو ينتهي عند فم الحصان الخلفي -من جهة الناظر- ويتجه نحو العربة، قد يمثل جزءاً من حبل اللجام أو شريط تزييني. لا يمكن تحديد الموضوع الممثل بدقة بسبب فقدان جزء كبير من المشهد.

ختاماً يُلاحظ اشتراك جميع التمثيلات السابقة الذكر بمجموعة من التفاصيل هي: نوع العربة ذات العجلتين والمجرورة من قبل حصانين يقودهما رجل يمسك بألجمتهما، واتجاه جميع الأحصنة نحو اليسار، ونقش الأحصنة بالشكل الجانبي، وشكل جسد الحصان الانسيابي الذي يوحي بالخفة وبالسرعة، وتمثيل الأحصنة دائماً في وضعية الجري أو السير، وحركة الحصانين المتماثلة والمتواترة والتي يمكن لحظها من خلال تمثيل قوائمهما بشكل متجاور ومتوازي دائماً، وتزيين الحصانين بعمودين تزيينين أو رايتين، وشكل الذيل المرتفع على نحو غير واقعي، بالإضافة إلى الرجال المشاة المرافقين دائماً للعربة. بينما تختلف هذه التمثيلات ببعض التفاصيل الدقيقة مثل تمثيل العرف، وعدد الألجمة الممثلة بين لجامين أو أربعة، وتمثيل النير في بعض النقوش، وتزيين الذيول، واختلاف الأشكال المنقوشة فوق أو تحت الأحصنة (بهلوانات، يد، سمكة، عقرب، عُقاب)، إلى جانب حمل الرجل الذي يقود العربة لسلاح أو سوط في يده، واختلاف نوع المشهد الممثل سواء كان مشهد حرب أم صيد أم عرض عسكري.

---

[129] Littauer, M. A. and Crouwel, J. H. 1979: p. 62.
[130] Collon, D. 1982: No. 17, p. 51.

3-3-2- البغل في مشهد مواكب الحيوانات:

إن تمثيل الحيوانات الخيلية في مشهد مواكب الحيوانات نادرٌ جداً باستثناء مثال وحيد من موقع ماري هو قالب طيني مستدير الشكل (الرقم 11) يحمل نقشاً لسلسلة حيوانات متتالية تسير نحو اليمين، من ضمنها اثنان من الحيوانات الخيلية هي البغال، واللذان يظهران خلف معزتين وأمام معزاة ثالثة[131]، وقد نُقشا بالشكل الجانبي. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح وجهيهما. تتقدم في كليهما القائمة الأمامية اليسرى بينما تتراجع اليمنى وكذلك الأمر بالنسبة إلى القائمتين الخلفيتين، ويتدلى الذيل منسدلاً نحو الأسفل ومبتعداً قليلاً عن القائمتين الخلفيتين مما يدل على عملية السير. يتميز البغل الأول بشعر العرف الطويل نوعاً ما والمنسدل على جانب العنق، بينما يتميز الثاني بالشعر القصير والبارز نحو الأعلى والذي يغطي الرأس والعنق وكامل الظهر.

- الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الحيوانات الخيلية في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- تحمل مشاهد /7/ أختام اسطوانية تمثيلاً لعدد قدره /14/ حصاناً، فيما يحمل عمل فني واحد تمثيلاً لبغلين كما يوضح الجدول رقم (2). وبالتالي تحمل مشاهد الأعمال الفنية تمثيلاً لنوعين من الحيوانات الخيلية هما الحصان الذي اقتصر ظهوره على مشهد العربة ذات العجلتين التي يجرها حصانان، والذي ظهر فقط في مشاهد الأختام الأسطوانية. والبغل الذي يظهر في مثال واحد فقط ضمن موكب من الحيوانات وهو في وضعية السير. ويتنوع موضوع مشهد العربة التي يجرها حصانان بين مواضيع الحرب أو الصيد أو العرض العسكري أو الموكب الاستعراضي، حيث يتبع العربة في جميع هذه المشاهد صف مؤلف من ثلاثة أو أربعة رجال مشاة. كما انتشرت في هذا العصر عملية القفز فوق الأحصنة من قبل رياضيين بهلوانيين أثناء استعراضات واحتفالات معينة (93، 96) على غرار رياضة القفز فوق الثور.

- يجرّ العربة دائماً حصانان يظهران بالشكل الجانبي، ونُقشا إما بحيث يبدو جسداهما ورأساهما متراكبين فوق بعضهما البعض بينما تبدو قوائمهما متجاورة (92، 94)، أو قد يغطي الحصان الأمامي -من جهة الناظر- جزءاً كبيراً من جسد الحصان الخلفي بحيث لايبدو منه سوى رأسه وذيله وجزء صغير من ظهره في حين تُنقش

131 Parrot, A. 1959: No. 27, p. 45.

قوائمهما متجاورة أيضاً (93، 95-97). ويظهر الحصانان دائماً في وضعية الجري أو السير. ويتميزان بشكل الجسد الانسيابي والرشيق الذي يعكس خفة وسرعة الحركة.

- اهتم الفنان بتمثيل ملامح وجه الحصان في معظم التمثيلات إذ تظهر العين بحجم واقعي (92، 96) أو بحجم كبير على نحو غير واقعي (93، 95، 98)، وتظهر الأذن البارزة نحو الأعلى (95، 96، 98)، وقليلاً ما يظهر خطٌ صغير يشير إلى الفم المغلق (95، 98). كما نُقش عرف الحصان بشكل قليل جداً في التمثيلات (95، 96).

- تم تمثيل ذيل الحصان غالباً مرفوع بشكل مستقيم وغير واقعي نحو الأعلى (92-95) أو ذات شكل مستقيم وموازي لخط الأرضية (96، 97). كما يكون أحياناً مزيناً أو تم رسم خصل الشعر ضمنه (94-97).

- تم تمثيل النير عند أسفل عنق الحصان في بعض التمثيلات (95، 96)، كما تم تمثيل أعمدة تزيينية ذات نهاية منحنية ومزينة تصعد من حافة النير (92-97).

- تم تمثيل اللجام في معظم التمثيلات، ويختلف عدد الألجمة الممثلة بين لجامين (93-96) أو أربعة (92، 97). وتنتهي جميع الألجمة في التمثيلات عند عنق الحصان أو خلف العمود التزييني الصاعد من النير دون توضيح طريقة ومكان تثبيتها برأس الحصان.

- نُقشت أشكال متعددة بين قوائم الأحصنة هي: يد إنسان (92)، وسمكة (96، 94)، وعقرب (93) ورَجُلْ متمدد (97، 95). كما نُقش في بعض التمثيلات ضمن الحقل فوق الأحصنة رجال جاثون (96) أو متوضعون بشكل أفقي (97،95).

- يظهر سائق العربة وهو يمسك بألجمة الأحصنة في إحدى يديه، فيما يمسك في يده الأخرى سوطاً يُمثل ممدوداً أمامه في الهواء فوق أجساد الأحصنة (92، 94، 95)، أو يمسك بسيف منجلي (97). كما يظهر في بعض التمثيلات وهو يحمل جعبة سهام (92) او قوس وجعبة سهام (94) على ظهره.

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة تحتوي أجزاء من جسد الخيليات.

3-4- الكلب:

إن حيوان الكلب هو أول حيوان دجنه الإنسان حوالي /12000/ قبل الميلاد وقد لعب دوراً مهماً في حياة الإنسان منذ ذلك الوقت وهو مرتبط مع التمدن والتدجين والاستقرار والسكن[132]. ويظهر حيوان الكلب في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأعمال الفنية في عدة وضعيات وبالترافق مع عدة أشكال بشرية وحيوانية. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية هي: ثلاثة أختام أسطوانية، وثمانية قوالب طينية من ماري، والتي ستُعرض على التوالي وفق المشاهد التي تحملها:

3-4-1- الكلب في مشهد اقتياد الحيوانات:

يظهر الكلب في المشاهد التي تصور عملية اقتياد حيوان بريّ غير مدجن كما في مشهد قالب طيني مستطيل الشكل من ماري (الرقم 12، والشكل 6: د) يعرض رجلاً يسير خلف أيل ممسكاً إياه من قرونه فيما يقفز كلب سلوقي لمواجهتهم على قائمتيه الخلفيتين[133]، ويبدو وكأن الرجل يقوم باقتياد الأيل بمساعدة الكلب. يتجه الكلب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الكلب إذ تبدو أذن واحدة فقط هي الأذن اليسرى ذات الحجم القصير والشكل البارز نحو الأعلى، كما تبدو القائمة الأمامية اليسرى فقط والتي تخفي القائمة الأخرى خلفها. لم يهتم الفنان بإبراز معالم الوجه وربما ذلك ناتج عن صغر حجم الكلب الممثل. يقف الكلب على قائمتيه الخلفيتين اللتين نُقشتا متباعدتين قليلاً ليتمكن من موازنة وضعيته فيما تتدلى قائمتاه الأماميتان في شكل منثني يعكس واقعية التمثيل. يتجه ذيله الطويل ذو الشكل المستقيم نحو الأسفل بشكل يتجانس مع وضعية جسده. ويتجه رأس الكلب نحو الحيوان – الأيل– كما لو أنه ينبح عليه أو يوقفه مما يدل على مشاركته في عملية اقتياده. كما أن شكل جسد الكلب النحيل والرشيق يشبه بدرجة كبيرة الشكل الواقعي لكلب الصيد السلوقي.

كما يظهر الكلب أيضاً في المشاهد التي تصوّر عملية اقتياد حيوان مدجن كما في مشهد ختم ساميا من موقع ماري (الرقم 48) الذي يعرض في الجزء الأيمن من الصف العلوي كلباً مترافقاً مع رجلين يثبتان ثوراً في استعداد لقتله[134]. يتجه الكلب نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الكلب إذ تبدو قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة فقط والتي تخفي كل منهما

[132] Green, A. 1995: p. 1841.
[133] Parrot, A. 1959: No. 4, p. 35.
[134] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 224.

القائمة الأخرى خلفها، وتبدو الأذن اليمنى ذات الحجم القصير والشكل البارز نحو الأعلى كما يبدو الفم مفتوحاً. إلا أن الفنان لم يهتم بإبراز ملامح الوجه، وربما نتج ذلك عن صغر حجم الكلب الممثل. وتبدو القائمتان الأماميتان اقصر من الخلفيتين وقد نُقش الذيل طويلاً ومرفوعاً نحو الأعلى. يقف الكلب أمام الثور وهو يرفع رأسه والجزء الأمامي من جسده بما في ذلك قائمتيه الأماميتين بينما يُثبت قائمتيه الخلفيتين على الأرض مع رفعه لذيله فيبدو وكأنه ينبح على الثور. وتدل الوضعية التي مُثل بها على مشاركته في عملية اقتياد الثور.

يشترك التمثيلان السابقان بظهور الكلب في وضعية الوقوف على قائمتيه الخلفيتين ورفعه لقائمتيه الأماميتين وكأنه ينبح في وجه الحيوان الذي يتم اقتياده. وتتفاوت الوضعية من تمثيل لآخر فبينما يقف بشكل كامل في مشهد القالب الطيني ويتجه ذيله نحو الأسفل، يظهر وهو يرفع النصف الأمامي من جسده بشكل ضئيل في مشهد ختم ساميا ويرفع ذيله نحو الأعلى. ويُلاحظ عدم إبراز ملامح الوجه في كلا التمثيلين.

3-4-2- الكلب مع حيوانات أخرى:

يظهر الكلب في بعض مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع حيوانات مختلفة كما في مشاهد مجموعة قوالب طينية مستديرة الشكل من ماري (أرقام 8، 13-18) تعرض جميعها نموذجاً واحداً من الكلاب يتكرر ضمن المشهد الواحد مترافقاً مع حيوانات أخرى مختلفة، ويتسم هذا الكلب بالحجم الصغير وبأنه نُقش بالشكل الجانبي، ويتجه رأسه دوماً نحو الأمام في حين تتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين لكن لا يمكن الاستدلال سواء كان يقف مباعداً بين قوائمه أم أنه في وضعية السير. وقد نُقش ذيله مرفوعاً وملتفاً فوق ظهره. إلا أن الفنان لم يتمكن من نقش التفاصيل الدقيقة وملامح الوجه نتيجة صغر حجم الحيوان. وتختلف التمثيلات في شكل وترتيب المشهد وفي أنواع الحيوانات المرافقة وفي وجود طوق حول العنق أم لا.

يعرض مشهد القالب الأول (الرقم 8) ثلاثة ثيران يتخللها ثلاثة حيوانات صغيرة في حين يقف الحيوان الرابع في المركز. وإنه من الصعب تحديد أنواع هذه الحيوانات ربما تكون كلباً وثلاث بنات آوى[135]. يتجه الكلب الصغير الحجم نحو اليسار بحيث يواجه أحد الثيران ويُلاحظ أنه الحيوان الوحيد من بين الحيوانات الصغيرة الأخرى والذي نُقش في مواجهة حيوان الثور مما يؤكد بأنه كلب. فيما يعرض مشهد القالب الثاني

[135] Parrot, A. 1959: No. 20, p. 42.

(الرقم 13) أربعة أسود يتخللها ضمن الفراغات ثلاثة حيوانات صغيرة هي كلاب على الأرجح، تبدو اثنان منها في مقابلة اثنين من الأسود[136]. تتجه الكلاب الثلاثة نحو اليسار وقد نُقشت أطواق حول رقابهم. في حين يعرض مشهد القالب الثالث (الرقم 14) عشرة حيوانات موزعة بشكل عشوائي في الحقل هي أربعة غزلان وستة كلاب ذات ذيول مطوية[137]. تتجه الكلاب الستة نحو اليسار.

يتكرر النموذج نفسه من الكلاب على قالب رابع (الرقم 15) يعرض خمسة حيوانات صغيرة تنتمي إلى نوعين مختلفين، اثنان منها ذو ذيل مرفوع وملتف فوق الظهر، من الممكن ان تكون كلبين وثلاث بنات آوى، تتوزع بين خمسة حيوانات ذات آذان طويلة وقرون قصيرة قد تكون غزلاناً [138]. يتجه الكلبان نحو اليمين وهما يشبهان نموذج الكلاب الممثلة في القوالب الأخرى باستثناء أن الرأس أكبر حجماً والعنق مرفوع وقد نُقش طوق يحيط يه. ويتوزع الكلبان بشكل عشوائي ضمن الحقل.

كما يظهر نموذج الكلاب نفسه منقوشاً بالتناوب مع حيوان صغير آخر هو ابن آوى في مشاهد ثلاثة قوالب طينية (أرقام 16-18). تحمل هذه القوالب مشاهد متشابهة مؤلفة من عدة صفوف دائرية متحدّة المركز تحتوي في صفين أو ثلاثة منها على نقوش متناوبة لحيواني الكلب وابن آوى. بحيث يحمل القالبين الأول والثاني نقشاً لأحد عشر كلباً فيما يحمل القالب الثالث نقشاً لتسعة كلاب، تسير جميعها نحو اليمين[139]. وقد نُقشت أطواق حول رقابها.

ويظهر الكلب أيضاً ضمن المشاهد المؤلفة من مجموعة صفوف تحمل نقوشاً لحيوانات مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة، منسقة تقريباً في صفوف أفقية دون خط أرضية. من ضمنها حيوان يشبه الكلب يظهر في أقصى يسار الطبعة[140]، لم يبق منه سوى النصف الأمامي من جسده نتيجة تضرر الطبعة. وهو يتجه نحو اليسار وقد نُقش في الشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو القائمة الأمامية اليسرى فقط والتي تخفي خلفها القائمة الأخرى وهي منثنية في شكل يدل على أن الكلب في وضعية الاضطجاع. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إلا أنه من الواضح أن الفم مفتوح والأذن قصيرة وبارزة نحو الأعلى. بقي جزء صغير جداً

---

136 Parrot, A. 1959: No. 18, p. 41.
137 Parrot, A. 1959: No. 22, p. 43-44
138 Parrot, A. 1959: No. 21, p. 42.
139 Parrot, A. 1959: No. 28+29+30, p. 46-47.
140 Collon, D. 1975: p. 84.

منقوش فوق جسد الكلب يمثل طرف الذيل يدل على أن الذيل طويل ومرفوع بشكل منحني نحو الأعلى على غرار ذيل حيوان السنور الذي يسبقه. وقد نُقش طوق حول عنقه يؤكد بأن الحيوان الممثل هو الكلب.

تتعدد أنواع الحيوانات التي تظهر بالترافق مع الكلب وهي الثور والغزال والأسد وحيوان صغير قد يمثل ابن آوى بالإضافة إلى أنواع حيوانية أخرى متنوعة ضمن مشهد التصاميم الحيوانية. كما تتنوع الوضعيات التي يظهر فيها الكلب بين وضعية الوقوف أو السير ووضعية الاضطجاع. وتشترك أغلب التمثيلات ولاسيما في مشاهد قوالب ماري بنموذج موحد من الكلاب المتميز بصغر الحجم والذيل الملتف. والذي يختلف من تمثيل لآخر في توضعه ضمن المشهد إما بشكل عشوائي أو بمواجهة حيوان آخر وبوجود طوق حول عنقه.

3-4-3- الكلب في المشهد الجانبي:

يظهر الكلب في المشهد الجانبي لختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب (الرقم 99) يعرض في مشهده الرئيسي كلباً جالساً بين ربّ يجلس على عرشه ورجل متعبد إلا أنه غير واضح*، ويعرض في المشهد الجانبي كلبان نُقشا الواحد فوق الآخر[141]، إلا أنهما ليسا واضحين لسوء الحظ نتيجة سوء الطبعة أو عدم وضوح الصورة. لكن بالإمكان ملاحظة الملامح العامة للكلب السفلي الذي يتجه نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الكلب إذ تبدو الأذن اليسرى ذات الحجم الكبير والشكل المتدلي. نُقشت قوائمه متباعدة عن بعضها، فيما يتدلى ذيله نحو الأسفل لكن لا يمكن الاستدلال سواء كان الكلب في وضعية الوقوف أم السير. وقد نُقش طوق حول عنقه.

- الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات حيوان الكلب في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- يحمل /11/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً تمثيلاً لعدد قدره /49/ كلباً كما يوضح الجدول رقم (2). ويُلاحظ أن ثمانية من الأعمال الفنية هي قوالب طينية من موقع ماري وهي تحمل بمفردها عدداً قدره /44/ تمثيلاً.

* من غير الواضح في الصورة سواء كان الحيوان الممثل هو حقاً الكلب أم حيوان آخر (ربما القرد) وبالتالي لا يمكن اعتماده في متن البحث.

[141] Hammade, H. 1987: No. 149, p. 80.

- تحمل مشاهد الأعمال الفنية تمثيلاً لعدة أنواع من الكلاب يمكن تمييز كلب الصيد السلوقي ذي الجسد الرشيق والرأس النحيل والأذنين القصيرتين البارزتين نحو الأعلى (12)، والكلب الذي يتميز بأذنين ذات حجم كبير وشكل متدلي (99)، والكلب العادي الصغير الحجم (8، 13-18، 48، 69).

- نُقش جسد الكلب بالصورة الجانبية، وهو غالباً صغير الحجم بحيث يغيب تمثيل ملامح الوجه وتفاصيل الجسد، إذ لم يتم تمثيل العين أبداً، فيما تظهر تمثيلات قليلة للفم وهو مفتوح (48، 69)، وتم تمثيل الأذن بحجم قصير وشكل بارز نحو الأعلى (12، 48، 69) أو بحجم كبير وشكل متدلي (99).

- تظهر غالباً قوائم الكلب الأربعة أو تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تغطي كل منها القائمة الأخرى خلفها (12، 48، 69). وتكون القوائم إما مرتكزة على الأرض أو ترتكز القائمتان الخلفيتان على الأرض فيما تتدلى القائمتان الأماميتان بشكل منثني (12، 48)، أو تكون جميع القوائم مثنية (69).

- يظهر الذيل في جميع التمثيلات وهو غالباً قصير ويلتف نحو الأعلى فوق الظهر (8، 13-18)، أو طويل ويتجه بشكل مستقيم نحو الأسفل (12)، أو طويل ومرفوع بشكل منحني نحو الأعلى (48، 69)، أو منسدل نحو الأسفل (99).

- ظهر الكلب في ثلاثة مشاهد هي: مشهد اقتياد الحيوانات بنوعيها المدجن وغير المدجن، وأيضاً في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات، كما ظهر في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية. إلا أنه لا يظهر مترافقاً مع ربّ أو ربّة معينة بوصفه الحيوان الرمزي له على خلاف الأختام الرافدية.

- ظهر الكلب في أربع وضعيات هي: وضعية السير، ووضعية الوقوف، ووضعية الاضطجاع، ووضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين. ويُلاحظ عدم ظهوره في وضعية الجلوس.

- يظهر الكلب بالترافق مع الإنسان بوصفه الرجل الراعي (12) والرجل الذي يقوم باقتياد حيوان لتقديمه كأضحية (48).

- يظهر الكلب بالترافق مع عدة حيوانات هي: الثور (8، 48)، والأيل (12) وقد نُقش في مواجهتهم كما لو أنه يهاجمهم. وأيضاً مع الأسد (13) وقد نُقش في مواجهته، ومع الغزال (14، 15) الذي يظهر معه بشكل عشوائي ضمن المشهد. كما يترافق مع حيوان صغير يتماثل معه في الحجم قد يكون ابن آوى (15-18).

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة تحتوي أجزاء من جسد الكلب.

3-5- خلاصة تمثيل الحيوانات المدجنة في مشاهد الأعمال الفنية:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الحيوانات المدجنة في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- مُثلت ستة حيوانات مدجنة هي: الماشية (الثور والبقرة) والخراف والماعز والكلب والحصان والبغل. بحيث بلغ مجمل عدد الحيوانات المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية /178/ حيوان، بما في ذلك /21/ رأس حيوان مدجن ممثل بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسم كما يوضح الجدول رقم (2). ويشكل حيوان الثور النسبة الأكبر من مجموع عدد الحيوانات المدجنة والتي بلغت /36%/، يليه الكلب بنسبة /27%/ ثم الماعز /26%/ ومن ثم الحصان /8%/، وفي النهاية الخروف والبغل والتي تبلغ نسبة تمثيل كل منهما /1%/ كما يوضح المخطط البياني رقم /3/ (ص 242).

- تفاوتت أعداد الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلاً لكل نوع حيواني مدجن كما تفاوتت أعداد تمثيل كل حيوان في مشاهد هذه الأعمال الفنية كما يوضح الجدول رقم (2)، إذ يظهر الثور في /41/ عملاً فنياً، والماعز في /29/ عملاً، والكلب في /11/ عملاً، والحصان في /7/ أعمال، فيما يظهر الخروف في عملين فنيين والبغل في عمل فني واحد. بينما يبلغ عدد تمثيلات حيوان الثور /62/، والماعز /46/، والكلب /49/، والحصان /14/، والخروف /2/ والبغل /2/. وبالتالي تم التركيز على أنواع حيوانية مدجنة معينة ظهرت بتواتر أكبر بكثير من أنواع أخرى. ويُلاحظ أن حيوان الثور هو الحيوان المدجن الأكثر تمثيلاً في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر، يليه الماعز. في حين يحمل عدد قليل من الأعمال الفنية تمثيلات عديدة متكررة لحيوان الكلب، بينما تنخفض نسبة تمثيل الحصان الذي ظهر بشكل حصري ضمن أزواج. وتُلاحظ ندرة تمثيل الخراف والبغال.

- من خلال مقارنة الأنواع الحيوانية المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية مع الأنواع الحيوانية المدجنة التي كانت موجودة في سورية آنذاك مع الأخذ في الاعتبار تاريخ تدجين كل منها والتي يبلغ عددها /10/ حيوانات يُلاحظ مايلي:

- لم يتم تمثيل كل الأنواع الحيوانية المدجنة التي كانت موجودة في سورية آنذاك إذ يُلاحظ عدم وجود تمثيلات لكل من الخنزير وجاموس الماء الهندي والحمار والتغل.
- إن نسبة تمثيل الكلب قليلة إذ يقتصر ظهوره على عدد ضئيل من الأعمال الفنية، رغم كونه أول حيوان دجنه الإنسان.

- ندرة تمثيل الخراف رغم كونها ثاني حيوان دجنه الإنسان.

– من خلال مقارنة الأنواع الحيوانية المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية ونسب تمثيلها مع البقايا العظمية المكتشفة من مواقع عصر البرونز الوسيط في سورية يُلاحظ التوافق بين استخدام الماشية والماعز في الحياة اليومية وبين تمثيلها في مشاهد الأعمال الفنية، بينما تتناقض قلة تمثيلات الخراف مع استخدامها المكثف في الحياة اليومية.

– تعرُض جميع الأعمال الفنية النقشية والجدارية على اختلاف أنواعها (أختام اسطوانية، أحواض، أنصاب، رسوم جدارية، قوالب طينية، لوحات طينية) الحيوانات المدجنة ذاتها ضمن ذات المشاهد وفي ذات الوضعيات. إذ لا تختلف كثيراً عن بعضها مما يؤكد على وجود تقاليد معينة متبعة في تمثيل الحيوانات في مشاهد الأعمال الفنية.

– الأنواع والأجناس الممثلة:

- تم تمثيل نوعين من الثيران؛ الثور العادي وثور يحمل حدبة على ظهره (الدرباني). كما يظهر نوع خاص من الثيران النحيلة المخصصة لرياضة القفز فوق الثور. أما بالنسبة إلى تمثيل البقرة فهي أقل بكثير من تمثيلات الثور وقد اقتصر تمثيلها على ترافقها مع العجل الذي مُثل أيضاً بشكل قليل.
- ظهرت عدة نماذج من الماعز ربما تمثل أنواعاً متعددة كما تم تمثيل كل أجناس الماعز (التيس والعنزة والجدي) بوفرة.
- تم تمثيل جنسين من الخراف هما: ذكر الخروف (الكبش) وابن الخروف (الحمل) في تمثيل وحيد لكل منهما.
- تم تمثيل نوعين من الخيليات: الأكثر تمثيلاً هو الحصان، بينما ظهر البغل في تمثيل وحيد.
- تم تمثيل عدة أنواع من الكلاب: حُددت منها ثلاثة أنواع واضحة فقط.
- ظهر نوعان فقط من الكائنات المركبة، وهما مؤلفان من أجزاء من حيوان الثور وأجزاء بشرية، هما: الرجل الثور والثور برأس بشري.

– أسلوب النقش:

- اعتمد الفنان دائماً وفي أغلب التمثيلات على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الحيوان.
- تنوعت التمثيلات بين النقش الواقعي الذي يعرض التفاصيل وبين التخطيطي الذي يكتفي بالخطوط الخارجية للجسد.

- نُقشت جميع الحيوانات بالشكل الجانبي باستثناء قرون حيوان الثور التي نُقشت في أغلب التمثيلات بالصورة الأمامية، والأجزاء البشرية في الكائنات المركبة (الرأس البشري والجذع في الرجل الثور، الرأس في الثور برأس بشري) التي نُقشت أيضاً بالصورة الأمامية.
- نُقشت قرون الثور والماعز في بعض التمثيلات بالشكل الجانبي بحيث يظهر قرن واحد فقط يخفي الآخر خلفه. وقد مُثلت قرونهما في أشكال وأحجام متنوعة.
- نُقش الحصانان المشدودان إلى العربة إما متراكبين فوق بعضهما أو يخفي أحدهما جسد الآخر بحيث لايبدو منه سوى رأسه وذيله وخط الظهر، في حين تبدو قوائمهما متجاورة في الحالتين.

– المشاهد الممثلة:

- يختلف عدد المشاهد التي يظهر بها كل حيوان مدجن، إذ يظهر الماعز في ثمانية مشاهد، والثور في سبعة، والكلب في ثلاثة، بينما يظهر كل من الحصان والبغل في مشهد واحد فقط.
- تظهر جميع الحيوانات المدجنة باستثناء الحصان في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات، وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية.
- يظهر كل من الثور والماعز في مشاهد تمثل تقديمهما كأضاحي والتحضير لعملية قتلهما، كما يظهران في مشاهد تصوّر صراعهما مع حيوانات أخرى، لكن يكون صراع الثور الأساسي هو مع حيوان الأسد في حين تتنوع الحيوانات التي تهاجم الماعز. كما يظهران في الصفوف والأعمدة والرسوم الثانوية. ويشتركان أيضاً بظهور رؤوسهما (الثيران والماعز) بشكل منفصل عن الجسد في حقول المشاهد وفي التصاميم الفنية المستندة على أعمدة أو صفوف. إلا أن نسبة تمثيل رؤوس الثيران هي أعلى من نسبة تمثيل رؤوس الماعز كما يوضح الجدول رقم (2).
- يظهر كل من الثور والحصان في مشاهد تصور عملية القفز من فوق ظهرهما.
- ينفرد الثور بالظهور في مشاهد المواكب الدينية الاحتفالية، وبظهوره مع الأرباب (ربّ الطقس والربّة العارية) ومع البطل العاري الذي يصرعه، وبظهوره بمفرده كموضوع للعمل الفني سواء في المشهد الرئيسي أو الثانوي.
- تنفرد الماعز بالظهور في مشهد الشجرة بين حيوانين ومشهد تقدمة الحيوان إلى الربّ ومشهد الرعي. كما تنفرد بالظهور كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد.
- ينفرد الحصان بالظهور في مشهد العربة الذي يختلف سياقه بين موضوع الحرب أو الصيد أو العرض العسكري أو الموكب الاستعراضي.
- ينفرد الكلب بالظهور في مشهد اقتياد الحيوانات.
- يُلاحظ غياب مشهد البطل العاري الحامي للحيوان الأليف.

- الوضعيات ومدى واقعيتها:

- يختلف عدد الوضعيات التي يظهر بها كل حيوان حيث يظهر الثور في ثماني وضعيات، والماعز في سبعْ، والكلب في أربعْ، بينما يظهر كل من الحصان والبغل في وضعية واحدة فقط.
- تشترك جميع الحيوانات المدجنة بظهورها في وضعيات: السير، الوقوف، الاضطجاع.
- ينفرد الثور بالظهور في وضعية التثبيت بالمقلوب، ووضعية الهجوم، ووضعية الوثب العالي.
- تنفرد الماعز بظهورها في وضعية التسلق، ووضعية القفز، ووضعية الجلوس على العجز مع النظر نحو الخلف من فوق كتفها في بعض المشاهد.
- يشترك كل من الثور والماعز بالظهور في وضعية الركوع أو نصف الجلوس/الاضطجاع.
- يظهر كل من الماعز والكلب في وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين.
- يقتصر ظهور الحصان على وضعية الجري والمسير.
- تتسم جميع الوضعيات الممثلة بالواقعية ويُلاحظ تمثيل الحيوانات في وضعيتها الجسدية الحقيقية الأكثر بروزاً. وإن بعض هذه الوضعيات موروثة من العصور السابقة باستثناء وضعية الوثب العالي التي نُقش بها الثور، والتي تظهر لأول مرة في هذا العصر.

- الترافق مع الأرباب:

- حيوان الثور هو الحيوان المدجن الوحيد الذي يظهر في مشاهد الأعمال الفنية كحيوان رمزي مرافق لربّ معين إذ ترافق الثور مع ربّ الطقس بوصفه حيوانه الرمزي، كما ترافق مع الربّة العارية بوصفه مطيتها، ويظهر بالترافق مع البطل العاري الذي يصرعه ويثبته بالمقلوب أو يقفز من فوق ظهره.
- اقتصر ظهور الماعز مع الأرباب بوصفه تقدمة إلى ربّ الشمس في معظم التمثيلات أو الربّة عشتار.

- الترافق مع البشر:

- يظهر حيوان الثور بالترافق مع صياد يصوب سهامه نحو الأسد الذي يهاجم الثور في تمثيل وحيد، ومع بهلوانيين يقومون بالقفز من فوق ظهره، ومع متعبدين يقومون باقتياده في المواكب الدينية والتحضير لعملية قتله من أجل تقديمه كأضحية.
- يظهر الماعز مع المتعبد الحامل للتقدمة، ومع الراعي، ومع كهنة على وشك ذبحه.
- يظهر الحصان بالترافق مع الرجل الذي يقود العربة التي يجرها الحصان، ومع صف من الرجال المشاة خلف العربة، ومع بهلوانيين يقومون بالقفز من فوق ظهره.
- يظهر الكلب بالترافق مع الراعي أو مع الرجل الذي يقوم باقتياد حيوان لتقديمه كأضحية.

الفصل الرابع

تمثيل الحيوانات غير المدجنة

وجدت في سورية خلال عصر البرونز الوسيط عدة أنواع حيوانية غير مدجنة (الفقرة /1-1-4-2/، ص 10). ويُعنى هذا الفصل بدراسة تمثيل كل من هذه الحيوانات في مشاهد مجموعة من الأعمال الفنية النقشية والجدارية. وستُدرس هذه الحيوانات بالتتالي ضمن ثماني فئات هي: الأسد، يليه الظبائيات والأيليات، ثم الوعل والماعز البريّ، ومن ثم الأرنب البريّ، يتبعه القرد، ثم الزواحف، يليها العقارب وفي النهاية الحشرات.

4-1- الأسد:

يُعتبر الأسد من الحيوانات التي من الممكن تربيتها والاحتفاظ بها لكن لا يمكن تدجينها. ويظهر الأسد في هذا العصر ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة في عدة وضعيات، وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية هي: /44/ ختماً أسطوانياً، ونصب عشتار من موقع إبْلا، وحوض نذري من إبْلا، وأربعة قوالب طينية من ماري، ورسم جداري من ماري. مع الإشارة إلى أن الأسد يتمتع بمجموعة من الميزات والصفات الفيزيولوجية التي تساعد في تحديد نوعه ضمن مشاهد الأعمال الفنية، وهي: وحدة لون جسد الأسد البالغ؛ أي خلو جسده من أي خطوط أو نقاط أو بُقع. واللِبْدَة واللحية التي تغطي رأس الأسد البالغ. إلا أن اللبؤة (أنثى الأسد) لا تملك لبدة لكنها تملك على غرار الأسد الذكر شعراً قصيراً حول الأذنين. بالإضافة إلى وجود خصلة شَعْرٍ في نهاية ذيل الجنسين. وقد تتواجد جميع هذه السمات والصفات في تمثيل واحد أو يتواجد بعضها فقط. وإن غياب تمثيل اللبدة يدل على أنه تمثيل للبوة وهو غياب واعي ومقصود من قبل الفنان[1].

فيما يلي ستُعرض نقوش الأسد وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة:

4-1-1- الأسد مع الأرباب:

يتكرر ظهور الأسد في مشاهد الأعمال الفنية مترافقاً مع الربّة عشتار أو مع أرباب أخرى.

4-1-1-1- الأسد مع الربّة عشتار:

تظهر الربّة عشتار بشكل متكرر في مشاهد الأختام الأسطوانية في ذاك العصر، وقد نُقشت بعض أجزاء جسدها بالصورة الأمامية، كما تظهر وهي تضع قدمها على حيوانها المرافق الأسد، الذي تسيطر عليه بواسطة سلسلة[2]، كما في رسم جداري من موقع ماري يعرف باسم "لوحة التنصيب" (الرقم 30 والأشكال 10،

---

[1] Gransard-Desmond, J. 2010: p. 150, 153.
[2] Collon, D. 1987: p. 167.

11)، يعرض في الصف العلوي من المشهد المركزي الربّة عشتار في مظهر الربّة المحاربة، وقد برزت حزم الأسلحة من كتفيها. ترتدي الربّة ثوباً طويلاً يكشف عن ساقها اليمنى المرفوعة بحيث تضع قدمها فوق ظهر حيوان، يصفه "اندريه بارو" بكونه لبوة مضطجعة[3]. إلا أنه يُلاحظ وجود لبدة شعر تحيط برأس وعنق هذا الحيوان وتمتد لتغطي صدره وجزءاً من ظهره مما يدل على أنه أسد وليس لبوة. يتجه الأسد في نفس اتجاه الربّة عشتار نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على رسم الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد، حيث تبدو العين اليسرى فقط والتي تدل على اليقظة كما تبدو قائمة أمامية واحدة فقط. واهتم الفنان بنقش التفاصيل الجسدية إذ يبدو الأنف مسطح الشكل، والفم مفتوحاً، واللسان ممدوداً، ويظهر في أعلى الرأس بروز صغير جداً يمثل الأذن اليسرى. يضطجع الأسد إذ يثني قائمتيه الخلفيتين غير الواضحتين في الرسم تحته، كما يمد قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما الجسد. يلتف ذيل الأسد الطويل والرفيع نحو الأعلى ليعود وينحني في نهايته. تضع الربّة قدمها على ظهره وجزء من لبدته.

وتعرض طبعة ختم من شاغار بازار (الرقم 100) الربّة عشتار في مظهرها الحربي أيضاً وقد نُقش جذعها ورأسها بالشكل الأمامي، وتزين كتفيها حزم من الأسلحة. وهي ترتدي تنورة طويلة ذات طيات عمودية، تكشف عن ساقها اليمنى التي تضعها على أسد رابض تمسك بلجامه في يدها اليمنى[4]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي ونُقشت فوق رأسه بعض العلامات المسمارية. قام الفنان بتمثيل جسد الأسد بشكل مبسط بالاعتماد على نقش الخطوط الخارجية المكونة له، كما قام بتمثيل الأجزاء المنظورة من جسده، حيث تبدو العين اليسرى الصغيرة جداً وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة فقط. نُقش الأنف بشكل مسطح والفم مغلقاً، وتظهر الأذن اليسرى وهي صغيرة وبارزة نحو الأعلى. إلا أن حجم الرأس والعنق الصغير لا يوحي بوجود لبدة تحيط بهما مما يدل على أن الحيوان الممثل هو اللبؤة. تضطجع اللبؤة بحيث تثني قائمتيها الخلفيتين تحت جسدها وتثني أيضاً قائمتيها الأماميتين بحيث تتقدما الجسد، في حين يغيب تمثيل الذيل. ينتهي اللجام عند عنق اللبؤة، وهو يتميز بوجود بروزات دقيقة على أحد حوافه. ترتكز قدم الربّة على الجزء الخلفي من ظهر اللبؤة.

كما تظهر الربّة عشتار أحياناً وهي تضع كُلاً من قدميها فوق ظهر أسد على مثال طبعة ختم أخرى من شاغار بازار (الرقم 82) تعرض الربّة عشتار وهي تقف فوق أسدين يقفان متعاكسين ظهراً لظهر. ترتدي الربّة ثوباً مؤلفاً من عدة طبقات وتمسك بيدها اليمنى هراوة، فيما يقف مقابلها متعبد يقدم إليها جدي صغير[5].

---

[3] Parrot, A. 1937: p. 337.
[4] Beyer, D. 2008: No. ES11, p. 135.
[5] Beyer, D. 2008: No. ES2, p. 132-133.

يختلف تمثيل الربّة هنا عن التمثيلات السابقة إذ لم تُمثل في هيئة الربّة المحاربة. لم يبق من الأسد المنقوش على اليمين أي أثر نتيجة تضرر الطبعة. يتجه الأسد الأيسر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. وقام الفنان بتمثيل جسده عن طريق نقش الخطوط الخارجية المكونة له، كما اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده، إذ تبدو العين اليسرى الصغيرة فقط. نُقش الأنف بشكل مسطح والفم مفتوحاً بشدة، كما نُقشت الأذن اليسرى الصغيرة الحجم والتي تبرز نحو الأعلى. يُلاحظ وجود تضخم ضئيل عند العنق قد يدل على وجود اللبدة. يضطجع الأسد بحيث يثني قائمتيه الخلفيتين أسفل جسده ويثني أيضاً قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما الجسد، ولايوجد تمثيل للذيل. ترتكز قدم الربّة في وسط ظهر الأسد تماماً.

بالتالي يترافق حيوان الأسد في هذا العصر مع الربّة عشتار التي تظهر في مشاهد الأعمال الفنية وقد مُثلت على الأرجح بمظهرها الحربي باستثناء ختم شاغار بازار الثاني (82)، وتظهر وهي تضع إحدى قدميها فوق ظهر أسد أو تقف فوق أسدين بحيث تضع كل قدم من قدميها فوق ظهر أحدهما. يتجه الأسد دائماً في نفس اتجاه الربّة، وقد مُثِلَ بالشكل الجانبي في وضعية الاضطجاع. تظهر العين دائماً مفتوحة في دلالة على اليقظة. ويُلاحظ بأنه تم تمثيل الأسد غالباً باستثناء ختم شاغار بازار الأول (100) الذي يعرض لبؤة على الأرجح. كما يُلاحظ بأن الأسد يظهر وهو يزأر فاتحاً فمه، ويبدو اللسان بداخله في رسم التنصيب، بينما تغلق اللبؤة فمها وتتميز بامتداد لجام إليها تمسكه الربّة في يدها. وتختلف التمثيلات في التفاصيل الشكلية وأسلوب التمثيل كما تختلف في شكل ومظهر ولباس الربّة عشتار ويختلف مكان ارتكاز قدمها على ظهر الأسد.

4-1-1-2- الأسد مع أرباب آخرين:

إن ظهور الأسد في مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع أرباب غير الربّة عشتار هو أمر نادر، لكن يعرض ختم من كركميش (الرقم 101) رباً محارباً ملتحياً يرتدي تنورة طويلة تبرز قدمه من جانبها. وهو يقف في وضعية الصعود ويضع قدمُه على الأسد الذي يمسك بلجامه في إحدى يديه[6]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو العين اليسرى فقط، والأذن اليسرى ذات الشكل البارز نحو الأعلى، كما تبدو القائمة الأمامية اليسرى فقط. نُقش الأنف بشكل مستقيم والفم مفتوح في دلالة على الزئير. تحيط اللبدة برأس وعنق الأسد. كما تظهر قائمتا الأسد الأماميتان منثنيتين ورأسه مرفوع وظهره مائل، ويُلاحظ أن الجزء الخلفي من جسده أكثر انخفاضاً من الجزء الأمامي مما يدل على أن الأسد في وضعية الجلوس، وهو يثني قائمتيه الخلفيتين غير الواضحتين في التمثيل تحت جسده. فيما لا

[6] Collon, D. 1986: No. 417, p. 165.

يوجد تمثيل واضح للذيل. ينتهي اللجام الذي يمسكه الربّ في يده فوق رأس الأسد بقليل من دون توضيح مكان وكيفية اتصاله بالرأس. نُقش خط مائل على عنق الأسد قد يمثل طرف اللبدة على الأرجح أو طوق يتصل اللجام به. من الممكن أن يكون الربّ الممثل في هذا المشهد هو ربّ الشمس، إذ إن وضعيته وشكل تاجه المتعدد القرون ولباسه ورفعه لقدم واحدة قد يؤكد هذا الأمر.

4-1-2- الأسد مع البطل العاري:

يترافق البطل العاري مع الأسد في مشاهد عدة أختام أسطوانية تعود لهذا العصر، وفي عدة وضعيات من أبرزها الوضعية التي يصرع البطل العاري فيها الأسد ممسكاً إياه بالمقلوب كما في ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 102) يعرض البطل العاري وهو يرفع الأسد ممسكاً إياه بيده اليمنى من ذيله وقائمته الخلفية اليسرى وهو يضع قدمه على رأسه. تم حفر جسد الأسد بشكل عميق في سطح الختم، كما تم تصوير انعكاس الحركة على جلده[7]. يتجه رأس الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو العين اليمنى وقائمة أمامية واحدة فقط. يظهر الفم مفتوحاً في دلالة على الزئير. تحيط اللبدة برأس الأسد وعنقه وقد نُقشت خطوط صغيرة للدلالة عليها. يرفع البطل جسد الأسد عن الأرض بحيث يمسها بطرف فكه السفلي وبمخالب قائمتيه الأماميتين فقط. تتدلى قائمة الأسد الخلفية اليمنى بشكل مرخي نحو الأسفل فيما تنثني قائمتاه الأماميتان قليلاً. ويدل شكل العنق والظهر الشديدي الانحناء نحو الخلف على تثبيت الأسد وعدم قدرته على الحركة ولا توجد أي دلالة على مقاومته باستثناء الزئير. يمسك البطل أداةً ما غير واضحة في التمثيل في يده الأخرى قد تكون سكيناً أو خنجراً.

تتكرر ذات الوضعية على طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 103)، وهي تعرض البطل العاري إذ يقبض على أسد ويضغط بركبته اليسرى على رأسه، إلا أن الجزء العلوي من النقش مفقود[8]. يتجه رأس الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد، بحيث تبدو العين اليسرى فقط وقد نُقش إنسان العين بداخلها والقائمة الأمامية اليسرى فقط. نُقش الفم مفتوحاً وتظهر بداخله الأنياب العلوية، كما نُقشت الأذن اليسرى ذات الشكل البارز نحو الأعلى. يمكن ملاحظة بعض الشعر على عنق الأسد وصدره والذي يشير إلى شعر اللبدة التي تخفيها ساق البطل اليمنى. تظهر مقاومة الأسد من خلال رفعه لرأسه قليلاً عن مستوى الأرض برغم الضغط المطبق عليه بواسطة ركبة البطل، كما أن ارتكاز قائمته الأمامية على الأرض بشكل مائل يدل على أنه يحاول النهوض، بالإضافة إلى زئيره وعينه اليقظة.

[7] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 32، ص 79-80.

[8] Collon, D. 1975: No. 108, p. 59.

كما تظهر وضعيات أخرى مميزة واستثنائية تجمع البطل العاري والأسد في مشاهد أختام تل ليلان على مثال مشهد طبعة ختم (الرقم 104) تعرض بطلاً عارياً يركع على ركبته رافعاً أسداً فوق رأسه بالمقلوب[9]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد إذ تبدو فقط العين اليمنى ذات الحجم الكبير غير الواقعي. نُقشت فتحة الأنف كما نُقش الفم مفتوحاً وتظهر الأنياب بداخله، لا يوجد تمثيل واضح للِبدة وقد يعود ذلك إلى أسلوب النقش التخطيطي، ويُلاحظ تمثيل المخالب في القوائم الأربعة. يرفع البطل الأسد بإمساكه بإحدى يديه من رأسه وباليد الأخرى من قائمته الخلفية اليمنى والتي تبدو مشدودة بقوة في يد البطل بحيث يبدو ظهر الأسد منحنياً بشكل متقعر فوق رأس البطل ويتدلى ذيل الأسد الطويل والنحيل نحو الأسفل وهو ملتف في نهايته. فيما نُقشت قوائم الأسد الثلاثة الأخرى متجهة نحو الأعلى بحيث تبدو وكأنها ترتكز على الحد الخطي العلوي للختم وكأنه يشكل خط أرضية للأسد. يركع البطل فوق ظهر حيوان رباعي ضخم بقي منه إحدى قائمتيه الخلفيتين وذيله فقط بسبب تضرر الطبعة الأمر الذي قد يدل على أن البطل يقوم بحركات رياضية او استعراضية.

فيما تعرض طبعة ختم أخرى من تل ليلان (الرقم 55) بطلين عاريين يتسابقان، يظهر أحدهما فوق ظهر أسد، والآخر فوق ظهر ثور، في حين يقف رجل في المنتصف ممسكاً بذيلي الحيوانين[10]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي، كما يتجه البطل العاري الذي فوقه في الاتجاه ذاته نحو اليمين، وقد نُقش رأسه وجذعه بالصورة الأمامية وهو يمسك بعصا أو برمح في يده اليسرى ويحرك قدميه في وضعية القفز. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد إذ تظهر العين اليمنى فقط. اعتمد الفنان على نقش الأسد من خلال نقش الخطوط الخارجية المكونة لجسده. يظهر الفم مفتوحاً وفي طرفيه بروزان صغيران يمثلان الأنياب. يتجه رأس الأسد نحو الأمام ويبدو جسده ممدوداً وذا شكل انسيابي، الأمر الذي يفسر عدم وجود تمثيل واضح للِبدة. ويدل شكل الجسد على وضعية الجري الهجومية التي يؤكدها اتجاه الرأس والعنق، وتقدم القائمتين الأماميتين وشكلهما المائل، وتراجع القائمتين الخلفيتين. إن إمساك الرجل الواقف في المنتصف لذيل الأسد يوحي بكونه يكبح حركة الجري، إلا أن شكل الذيل المرخي وغير المشدود يناقض ذلك. وقد نُقش الذيل طويلاً جداً ونحيلاً وهو مرفوع من قبل الرجل الذي يمسكه نحو الأعلى. وتدل حركة قدمي هذا الرجل على وضعية الركض. يقفز الرجل العاري من فوق ظهر الأسد في عرض بهلواني أو ممارسة طقسية رمزية*.

---

[9] Wiess, H., P. Akkermans, G. Stein, D. Parayre and R. Whiting 1990: No. 15, p. 562.
[10] Parayre, D. and Wiess, H. 1991: Fig. 12, p. 18.

* تمت مناقشة هذه الفكرة في الفقرة /3-1-5/.

بالتالي يترافق الأسد مع البطل العاري في عدة وضعيات تؤكد جميعها على دور البطل كقاهر للأسود. إذ يظهر إما وهو يثبت الأسد بشكل مقلوب ممسكاً إياه من قائمتيه الخلفيتين وواضعاً قدمه أو ركبته فوق رأسه، أو يظهر البطل راكعاً على إحدى ركبتيه وهو يرفع الأسد بشكل مقلوب فوق رأسه، أو يظهر وهو يقفز من فوق ظهر أسد يجري. وغالباً ما يظهر الأسد فاتحاً فمه في دلالة على الزئير، ولا تبدو عليه دلائل المقاومة باستثناء ختم آلالاخ الذي يعرض أسداً يقاوم تثبيت البطل له. تختلف التمثيلات عن بعضها في التفاصيل الشكلية وأسلوب التمثيل.

4-1-3- قتل الأسد:

تتكرر المشاهد التي تعرض عملية إمساك وتثبيت الأسد لقتله كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 102) الذي تم وصفه وتحليله في الفقرة السابقة.

أيضاً يعرض الحقلان /B4، C2/ في نصب عشتار (الرقم 4، الشكل 3) مشهد قتل حيوان الأسد. إذ يعرض الحقل /B4/ رجلاً يثبت أسداً من فكه ويحاول أن يطعنه بخنجر ويركله برجله، وقد نُقش تحته حيوان سقط على ظهره. ويتكرر ذات المشهد في الحقل /C2/، ولكن من دون الحيوان المجندل على الأرض[11]. يملك الرجلان اللذان يمسكان بالأسدين شعراً متموجاً يغطي رأسيهما وهما ملتحيان ويرتديان تنورة قصيرة بينما صدريهما عاريين، ومن الممكن أن يكونا كاهنين. يشترك التمثيلان في كون الرجل يمسك بالأسد في يده اليسرى ويمسك بالسكين أو بالخنجر في يده اليمنى، وفي كون الأسدين يتجهان نحو اليسار، وقد نُقشا بالشكل الجانبي. وفي اعتماد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسديهما، إذ تبدو العين اليسرى فقط وهي كبيرة الحجم ويظهر إنسان العين بداخلها. وفي فتح الأسدين لفميهما وتمثيل الأنياب بداخلهما. تحيط اللبدة برأسي وعنقي الأسدين وتمتد حتى الصدر ومنتصف الظهر، وقد تم نقشها على شكل جدائل وخصل شعر متموجة. كما يشتركان في تدلي قوائم الأسدين الأربعة نحو الأسفل وانتهاء هذه القوائم بالمخالب.

في حين يختلف التمثيلان في عدة تفاصيل إذ يمسك الرجل بالأسد في الحقل /B4/ من فكه السفلي رافعاً إياه إلى الأعلى، وهو يركله في قائمتيه الخلفيتين. وقد نُقشت أذن الأسد اليسرى كما نُقش صيوانها. ويُلاحظ وجود عدة خطوط دقيقة على جانب وجه الأسد قد تمثل بداية اللبدة التي تتميز بدقة خصل الشعر المؤلفة لها، كما يُلاحظ أن إحدى قائمتي الأسد الأماميتين قد نُقشت فوق ركبة الرجل مباشرةً. ويرتفع ذيله الطويل والنحيل نحو الأعلى بشكل موازي للجسد على نحو غير واقعي. بينما يمسك الرجل بالأسد في الحقل /C2/

[11] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 391.

من أنفه جاعلاً إياه ينتصب على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان على الأرض، وهو يركله في بطنه. إن جزءاً من الزاوية العلوية اليمنى للحقل مفقود ومن ضمنه جزء صغير من أعلى رأس الأسد. نُقشت عدة خطوط دقيقة بين الأنف والفم، كما نُقشت قائمة الأسد الأمامية اليمنى منثنية، ونُقش شريط يحدد الحافة الداخلية لقائمة الأسد الخلفية اليسرى بما يشبه خصل شعر الرأس. يتدلى الذيل المستقيم الشكل نحو الأسفل وهو ينتهي بخصلة شعر.

تشترك التمثيلات التي تعرض إمساك الأسد بهدف قتله بعدم إبداء الأسد لأية مقاومة باستثناء فتحه لفمه في إشارة إلى الزئير. بينما تختلف في هوية الشخص الذي سيقوم بعملية القتل والذي قد يكون البطل العاري أو كاهن المعبد، وتختلف في وضعية الأسد التي تنوعت بين رفع الأسد بشكل مقلوب بالإمساك به من قائمته الخلفية وذيله، وبين رفعه من أنفه أو من فكه السفلي إما إلى الأعلى في الهواء أو لينتصب على قائمتيه الخلفيتين. وتختلف في أسلوب التمثيل والتفاصيل الشكلية.

4-1-4- الأسد في مشهد صراع الحيوانات:

تظهر مشاهد صراع الحيوانات التي يكون فيها الأسد هو أحد أطراف النزاع بكثرة في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر. وهي تعرض إما الأسد في صراع مع حيوان بريّ، أو الأسد وهو يهاجم حيواناً أليفاً.

يظهر الأسد في وضعية المهاجم في مشاهد عدة أعمال فنية كما في المشهد المنقوش على الوجه الأمامي لحوض نذري من المعبد /D/ في إبْلا (الرقم 2) والذي يعرض قطيعاً من الماعز يهاجمه أسد في الصف السفلي، وقد نُقش خلفه مذبح[12]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة وقائمة خلفية واحدة. يفتح الأسد فمه في دلالة على الزئير. وتحيط اللبدة بخلفية الرأس والعنق وتمتد على طول الظهر وقد مُثلت خصل شعرها على شكل خطوط متوازية. كما نُقشت بعض الخطوط الدقيقة والمتوازية على القائمتين الأماميتين. ينحدر الأسد هابطاً بسرعة من فوق تلة أو صخرة كبيرة يوجد خلفها مذبح، حيث يمد قائمتيه الأماميتين بشكل مائل ومتباعد لتستند كل منهما في موضع، بينما يثني قائمتيه الخلفيتين اللتين نُقشتا مرتفعتين قليلاً عن مستوى قمة التلة في إشارة إلى عملية القفز. ويؤكد ارتفاع الجزء الخلفي من جسده وانخفاض الجزء الأمامي على هبوطه للمنحدر. يتدلى ذيله القصير نحو الأسفل.

[12] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. no. 290, p. 421.

كما نُقش الأسد المهاجم في مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 105)، وفيه يُعرَض أسد يمد قائمته نحو حيوان يتقدمه[13]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ نُقشت العين اليسرى والأذن اليسرى البارزة نحو الأعلى، كما نُقشت قائمة خلفية واحدة فقط. اهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه إذ يظهر الأنف بشكل مسطح ومتطاول، ونُقش الفم مفتوحاً وتبدو الأنياب السفلية بداخله. يوجد انتفاخ يحيط بالعنق يضم خطوطاً دقيقة يمثل اللبدة. يرفع الأسد عنقه ورأسه ويثني قائمتيه الخلفيتين فيما يسند قائمته الأمامية اليسرى بشكل مستقيم ومائل على الأرض، ويمد قائمته الأمامية الأخرى نحو الأمام باتجاه الحيوان الذي يتقدمه محاولاً الإمساك به. يرتفع ذيله الرفيع والشديد الطول نحو الأعلى ليعود ويلتف نحو الأسفل، وهو ينتهي بخصلة شعر.

أيضاً يظهر الأسد المهاجم لحيوان أليف على ختم من آلالاخ (الرقم 106)، وفيه يُعرض في المشهد الجانبي أسد يهاجم حيواناً رباعياً ينظر إلى الخلف نحو مهاجمه. يتجه الأسد نحو اليسار[14]، وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد إذ تبدو العين اليسرى فقط وهي كبيرة الحجم والأذن اليسرى ذات الشكل البارز. يدل الحجم الكبير للعنق على كونه محاطاً باللبدة. يقفز الأسد فوق فريسته لينقض عليها حيث تنثني قائمتاه الخلفيتان وترتفعان عن الأرض حتى تصل مخالبه إلى خلفية الفريسة، بينما تحيط قائمتاه الأماميتان بعنق الفريسة وهو يغرز مخالبه فيها ويفتح فمه لينهش رأسها. نُقش الذيل قصيراً وثخيناً بالمقارنة مع بقية التمثيلات وهو يتجه بشكل محدب نحو الأسفل.

وقد يجمع المشهد الواحد موضوعي الهجوم على حيوان أليف والصراع مع حيوان وحشي كما في مشهد ختم من آلالاخ (الرقم 107)، والذي يعرض في الصف العلوي من المشهد الثانوي أسدين وحيواناً رباعياً صغيراً في صراع[15]. نُقش الأسدان بالشكل الجانبي وإن جزءاً كبيراً من وجهيهما والنصف الخلفي من جسد الأسد الأيمن قد فُقد نتيجة تضرر الطبعة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما. تحيط اللبدة الكثيفة برأسي الأسدين وعنقيهما. يتقابل الأسدان حول الفريسة الصغيرة الحجم بالمقارنة مع حجمهما بحيث ينتصب كلاهما على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان على الأرض، ويضع الأسد الأيمن قائمتيه الأماميتين على جسد الفريسة ليغرز مخالبه فيها وهو يفتح فمه مطبقاً شفاهه من الأمام، بينما يمد الأسد الأيسر قائمته الأمامية

---

[13] Aruz, J. 2008a: Cat. No. 247, p. 395.
[14] Collon, D. 1982: No. 23, p. 57-58.
[15] Collon, D. 1975: No. 103, p. 56.

اليمنى نحو الفريسة ويرفع قائمته الأمامية الأخرى بشكل مستقيم نحو الأعلى بحيث يوجهها نحو وجه الأسد الآخر الأمر الذي يؤكد أنهما يتصارعان على الفريسة التي تحاول الهرب، فهما يهاجمان فريسة واحدة وفي ذات الوقت يتصارعان حول من سيحظى بها. يتدلى ذيل الأسد الأيسر نحو الأسفل بشكل منحني وهو ينتهي بكرة تمثل خصلة شعر.

ويظهر أيضاً موضوعا الهجوم والصراع معاً في مشهد ختم آخر من آلالاخ (الرقم 108)، لكن للأسف لم يبق من الأسد الأيسر سوى قائمته الأمامية. يتجه الأسد الأيمن الباقي ضمن المشهد نحو اليسار. وهو يخطو خطوة واسعة فوق فريسته الطريحة على الأرض والتي قد تكون ثوراً أو ماعزاً[16]. نُقش الأسد بالشكل الجانبي وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. إن ملامح وجهه غير واضحة تماماً ربما نتيجة تضرر الطبعة، ويبدو أنفه ذات شكل مسطح وفمه مفتوحاً. تحيط اللبدة الكثيفة برأس وعنق الأسد وبداية صدره. توجد بعض البروزات الدقيقة تحت الإبط في الجهة السفلية من القائمة الأمامية اليسرى تمثل شعر الجسد. رغم أن جزءاً من القائمتين الخلفيتين مفقود إلا ان الجزء المتبقي يدل على أنهما ترتكزان على الأرض، وترتكز قائمته الأمامية اليسرى على بطن الفريسة المتمددة والتي ترفع قوائمها نحو الأعلى في دلالة على الهزيمة أو الوفاة، ويمد الأسد قائمته الأمامية الأخرى نحو الأمام باتجاه الأسد الذي يقابله. يُلاحظ أن جسد الأسد ذات شكل انسيابي ورشيق، ويرتفع ذيله الشديد الطول والرفيع نحو الأعلى بشكل متموج وهو ينتهي بكرة صغيرة تمثل خصلة شعر.

ومن الممكن أن يظهر موضوع الصراع بين أسدين دون وجود فريسة كما في مشهد ختم من آلالاخ (الرقم 98)، والذي يعرض أسدين يتصارعان وقد نُقشا فوق حصانين يجران عربة يتبعها موكب من الرجال[17]. فُقد جزء من الذيل والقائمة الخلفية للأسد الأيمن والذي يتجه نحو اليسار بينما فُقد جزء من رأس الأسد الأيسر المتجه نحو اليمين بسبب تضرر الطبعة. نُقش الأسدان بالشكل الجانبي وهما متقابلان. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ نُقشت العين والأذن اليسرى فقط في الأسد الأيمن، واهتم بإبراز ملامح الوجه كما يبدو واضحاً في الأسد الأيمن إذ نُقش أنفه مسطحاً وعينه مستديرة وأذنه صغيرة وبارزة نحو الأعلى وفمه مفتوحاً وتظهر بداخله الأنياب السفلية. وتحيط اللبدة بكامل رأس الأسد الأيمن وعنقه، وقد نُقشت خطوط دقيقة ضمنها للدلالة على الشعر. بينما لم يبق من رأس الأسد الآخر سوى فمه المفتوح. يزأر الأسدان

[16] Collon, D. 1975: No. 105, p. 57.
[17] Collon, D. 1982: No. 17, p. 51.

اللذان يقفان بمواجهة بعضهما وترتكز قائمتاهما الخلفيتان على الأرض بشكل متباعد، فيما يرفع كلاً منهما الجزء الأمامي من جسده قليلاً نحو الأعلى وهو يمدّ قائمتيه الأماميتين باتجاه الأسد الآخر. تنتهي قائمتاهما الأماميتان بالمخالب ويلتف ذيلاهما بشكل متقوس نحو الأعلى، وينتهي كل منهما بكرة صغيرة تمثل خصلة شعر.

وبالتالي يُلاحظ أن ظهور الأسد في موضوع صراع الحيوانات يكون إما كمهاجم لحيوان أليف أو لقطيع من الحيوانات الأليفة أو يكون في صراع مع أسد آخر إما حول فريسة أو بدونها. لا يمكن تحديد نوع الحيوان المهاجم من قبل الأسد في معظم التمثيلات بسبب صغر حجم الحيوان الممثل إلا أنه يتنوع بين الماعز والثور والظبي والغزال. كما تتنوع الوضعيات التي يظهر فيها الأسد بين وضعية القفز سواء نزولاً على منحدر أو القفز على ظهر الفريسة، ووضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين مع اختلاف وضعية القائمتين الأماميتين اللتين تكونان إما موجهتان نحو الأسد المقابل أو موضوعتان على الفريسة لتثبيتها، ووضعية الجلوس على العجز مع رفع قائمة أمامية واحدة. تشترك التمثيلات بظهور الأسد بالشكل الجانبي وباتجاه رأسه نحو فريسته أو نحو غريمه، وبفتحه لفمه في دلالة على عملية الزئير، فيما تختلف في التفاصيل الشكلية وأسلوب التمثيل.

4-1-5- الأسد يسند راية:

يظهر الأسد في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر وقد ثُبتت راية طويلة فوق ظهره، وهي تنتهي على الأرجح برمز طائر. كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 90)، والذي يعرض أسداً راقداً يدعم راية تنتهي بطائر من الأعلى، وقد نُقش تحته رأس بشري[18]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسده، إذ تظهر الأذن اليمنى والعين اليمنى فقط، وقائمة أمامية واحدة وأخرى خلفية واحدة. يظهر الفم مفتوحاً في دلالة على الزئير، وقد نُقشت مجموعة خطوط دقيقة متوازية تمتد على عرض العنق ومؤخرة الرأس تمثل اللبدة. يضطجع الأسد وهو يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده ويثني قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما الجسد، ويرفع ذيله القصير بشكل متقوس نحو الأعلى. ترتكز الراية في وسط ظهر الأسد تماماً وهي ترتفع بشكل عامودي ويزينها في المنتصف شريط تزييني تتدلى نهايته.

ويظهر هذا الموضوع أيضاً كعنصر ضمن عمود في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) حيث يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة. ويضم العمود رموزاً عديدة هي من

---

[18] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 33, p. 33.

الأعلى نسر برأسي أسدين نُقش تحته رجل راكع ثم طائر مفرود الجناحين على قمة راية وضعت على ظهر أسد[19]. وهو يشابه التمثيل السابق إلى حد كبير، إذ يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اهتم الفنان أيضاً بنقش الأجزاء المنظورة إذ تظهر الأذن اليمنى والعين اليمنى فقط، وقائمة أمامية واحدة وأخرى خلفية واحدة. يظهر الفم مفتوحاً في دلالة على الزئير، وقد نُقشت اللبدة على شكل عدة خطوط متوازية تمتد على عرض العنق. نُقش الأسد في وضعية الاضطجاع حيث يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده ويثني قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما الجسد، ويرفع ذيله القصير بشكل ملتف نحو الأعلى. يرتكز عمود الراية العريض القطر في وسط ظهر الأسد تماماً. وتتكون الراية من جزئين، يرتفع الجزء الأول بشكل عامودي ثم يستمر الجزء الثاني بشكل مائل نحو اليمين، وفي نهايته طائر يفرد جناحيه ويبدو كما لو أنه يحط عليه للتو.

يشترك التمثيلان في كون الأسد قد نُقش بالشكل الجانبي في وضعية الاضطجاع، وفي كون عمود الراية يرتكز في وسط ظهر الأسد تماماً وبكونها قد توجّت بطائر مفرود الجناحين. ويختلف التمثيلان في شكل الراية الممثلة والتي قد تكون مستقيمة أو بدايتها مستقيمة ونهايتها مائلة.

4-1-6- الأسد وحيداً في المشهد:

من الشائع ظهور الأسد بمفرده بمعزل عن العناصر الأخرى المحيطة به في مشاهد الأعمال الفنية وخصوصاً في مشاهد الأختام الأسطوانية. وهو يظهر إما كعنصر مستقل في حقل المشهد، أو في المشهد الثانوي، أو ضمن أعمدة مؤلفة من عناصر مختلفة.

يظهر الأسد كعنصر مستقل في حقل المشهد كما في مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 51)، والذي يعرض في أعلى الحقل أسد مقلوب يقف على الحافة العلوية للمشهد، وقد نُقشت أسفله آنية وخلفه ربّة عارية، بينما نُقش أمامه أبو الهول[20]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. إن ملامح وجهه غير واضحة تماماً نتيجة صغر حجمه. تحيط اللبدة برأس الأسد وتمتد لتغطي العنق والصدر. يقف الأسد بحيث ترتكز قائمتاه الأماميتان على حافة الختم بشكل عامودي بينما نُقشت إحدى قائمتيه الخلفيتين متقدمة على الأخرى، ولايوجد تمثيل للذيل. وتجدر الإشارة بأنه العنصر الوحيد في المشهد الذي نُقش بشكل معكوس.

يظهر الأسد أيضاً كعنصر وحيد في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، وذلك إما في أعلى المشهد الثانوي منقوشاً فوق عنصر آخر على مثال طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 109) حيث تعرض في الجزء المتبقي

[19] Pfālzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.
[20] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 48, p. 65.

منها جديلة نُقش فوقها أسد يجلس على عجزه وينظر نحو اليسار[21]. نُقش الأسد بالشكل الجانبي ويُلاحظ أن جزءاً من رأسه مفقود لسوء الحظ. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد إذ تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. يفتح الأسد فمه قليلاً وتحيط اللبدة بالرأس والعنق والصدر. يجلس الأسد حيث تنثني قائمتاه الخلفيتان تحت جسده في حين ترتكز قائمتاه الأماميتان على الأرض، وهو يرفع رأسه. ويُلاحظ أن ارتفاع القائمتين الأماميتين المفرودتين يعادل ارتفاع القائمتين الخلفيتين المنثنيتين وذلك أمر غير واقعي، كما يُلاحظ تمثيل ظهر الأسد بشكل مستقيم وليس بشكل مائل. يرتفع ذيله الرفيع والطويل نحو الأعلى بشكل متموج منتهياً بكتلة كروية تمثل خصلة شعر.

وأيضاً يظهر الأسد في أعلى المشهد الجانبي في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في باريس-فرنسا (الرقم 45) حيث يعرُض في المشهد الثانوي إلى اليسار رجل عاري صغير الحجم نُقش فوقه أسد جاثي[22]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو العين اليمنى وقد نُقش إنسان العين بداخلها والأذن اليمنى الصغيرة الحجم وقائمة خلفية واحدة فقط. تم تمثيل الأنف بشكل مسطح والفم مفتوح قليلاً. لا يوجد تمثيل واضح لِلبدة إلا أن ضخامة منطقة العنق ومؤخرة الرأس تدل على وجودها. نُقش صدر الأسد منفوخاً ومرتفعاً نحو الأعلى. يجلس الأسد على عجزه إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند قائمتيه الأماميتين بشكل عمودي على الأرض، ويرفع ذيله الطويل نحو الأعلى ليعود ويلتف في نهايته.

أو قد يظهر الأسد في أسفل المشهد الثانوي كما في مشهد ختم من قطنا (الرقم 111) حيث يعرض أسد تحت جديلة. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد إذ تبدو العين اليسرى فقط وهي متطاولة الشكل، وقائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة وقد نُقشت فيهما المخالب. يبدو الفم مغلقاً ولا يوجد تمثيل للأذنين. تحيط اللبدة بكامل الرأس والعنق وقد مُثلت على شكل خطوط دقيقة متوازية وشعاعية الشكل. يثني الأسد قائمتيه الخلفيتين تحت جسده ويرفع الجزء الأمامي من جسده بما في ذلك قائمتيه الأماميتين ليصل رأسه إلى أعلى المنصة التي تقف عليها الربّة العارية. ويرفع الأسد ذيله الطويل بشكل مقوس نحو الأعلى، وهو ينتهي بكتلة كروية الشكل تمثل خصلة شعر.

---

[21] Collon, D. 1975: No. 104, p. 57.

[22] Delaporte, L. 1910: No. 435, p. 243.

ويظهر أيضاً في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 112) في أسفل المشهد الثانوي الذي يحمل نقشاً لغِرْفين في الأعلى، نُقش تحته أسد جاثي على مؤخرته ويلتفت نحو الخلف[23]. يتجه جسد الأسد نحو اليسار فيما يلتف رأسه نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر العين اليمنى والأذن اليمنى فقط وقد نُقش صيوانها كما تظهر قائمة خلفية واحدة فقط. نُقش فم الأسد مغلقاً وتحيط اللبدة بمؤخرة الرأس وكامل العنق، وقد نُقشت على شكل خصل شعر متقابلة. يجلس الأسد على عجزه بحيث تنثني قائمتاه الخلفيتان أسفل جسده في حين ترتكز قائمتاه الأماميتان بشكل عامودي على الأرض. ويبدو جسد الأسد نحيلاً جداً وانسيابياً. يرفع الأسد ذيله الرفيع والطويل نحو الأعلى، وهو يلتف في نهايته منتهياً بكتلة مستديرة تمثل خصلة شعر.

يتكرر ظهور الأسد في أسفل المشهد الثانوي في مشهد ختم أسطواني في مجموعة بيربونت مورغان لايبراري (الرقم 44) يعرض في مشهده الجانبي أسد جالس تحت جديلة تعلوها امرأتان واقفتان[24]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تشكيل جسد الأسد من خلال نقش عدة كتل متجاورة، كما اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو العين اليسرى فقط والأذن اليسرى ذات الشكل البارز نحو الأعلى. نُقش الأنف صغير الحجم والفم مفتوح بشدة في إشارة إلى الزئير. تحيط اللبدة برأس وعنق الأسد وقد نُقشت ضمنها تحزيزات صغيرة تشير إلى الشعر. يضطجع الأسد إذ يدل شكل جسده على انثناء قائمتيه الخلفيتين المفقودتين بسبب تضرر الختم تحت جسده كما تنثني قائمتاه الأماميتان وقد نُقشت فيهما المخالب وهما تبدوان مرتفعتين قليلاً عن مستوى الأرض مما قد يشير إلى استعداده للقفز أو للانقضاض. يرتفع ذيله الطويل نحو الأعلى بشكل ملتف وينتهي بكتلة دائرية تمثل خصلة شعر.

في حين قد يظهر الأسد منقوشاً على كامل ارتفاع المشهد الثانوي على مثال ختم من المتحف الوطني بحلب (الرقم 86) يعرُض في مشهده الثانوي قرد فوق ماعز يقف على قائمتيه الخلفيتين، يليهما أسد ضخم يقف أيضاً على قائمتيه الخلفيتين[25]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد إذ تظهر العين اليسرى المتطاولة الشكل والتي تبدو وكأنها مغلقة. يفتح الأسد فمه في دلالة على الزئير. وقد نُقشت خطوط صغيرة حول عنقه تشير إلى اللبدة. يقف الأسد على

[23] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 28، ص 74-75.

[24] http://corsair.themorgan.org/cgibin/Pwebrecon.cgi?BBID=84588

[25] Hammade, H. 1987: No. 125, p. 68.

قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان بشكل عامودي على الأرض ويرفع قائمتيه الأماميتين بشكل منثني أمام جسده ويبدو بطنه منفوخاً ومستديراً. يرتفع ذيله الطويل بشكل مستقيم نحو الأعلى على نحو غير واقعي.

أيضاً يظهر الأسد كعنصر وحيد ضمن أعمدة مؤلفة من عناصر مختلفة، كما في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة. يتألف العمود من ماعز واقف، وتحته أسد واقف، وفي الأسفل سبعة أهلة[26]. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد إذ تظهر العين اليمنى والأذن اليمنى الصغيرة الحجم، كما تظهر قائمة أمامية واحدة فقط تخفي القائمة الأخرى خلفها على الأرجح. نُقشت خطوط عرْضية متوازية في منطقة العنق تمثل شعر اللبدة التي تحيط بمؤخرة الرأس والعنق. يفتح الأسد فمه قليلاً، وهو يقف على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان بشكل مستقيم على الأرض، وتتقدم إحداهما على الأخرى لتتوازن الوضعية، فيما يرفع قائمتيه الأماميتين نحو الأعلى كما لو أنه في وضعية هجوم. ويرتفع ذيله الطويل بشكل مستقيم نحو الأعلى.

إن تكرر ظهور حيوان الأسد في مشاهد الأعمال الفنية كعنصر منفصل عن بقية عناصر المشهد يعطي أهمية كبيرة لهذا الحيوان. وتتعدد الوضعيات التي يظهر بها بين وضعية الوقوف، ووضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين، ووضعية الجثو أي الجلوس على العجز مع إسناد القائمتين الأماميتين بشكل عامودي على الأرض، ووضعية الاضطجاع. ويُلاحظ اختلاف تمثيل فم الأسد بين الفم المفتوح كلياً في دلالة على الزئير، والمفتوح جزئياً مع ضم الشفاه، وبين الفم المغلق. وتختلف التمثيلات في أسلوب التمثيل، وفي التفاصيل الشكلية مثل شكل اللبدة والذيل وتمثيل المخالب وغيرها.

4-1-7- الأسدان المتقابلان في المشهد:

يظهر في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأختام الأسطوانية إلى جانب مشهد الأسدين المتقابلين المتصارعين معاً أو المتنازعَين حول فريسة (أرقام 107، 108)، موضوع الأسدين المتقابلين المسالمين. ويظهر هذا الموضوع إما ضمن المشهد الرئيسي كما في مشهد ختم من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام (الرقم 113) يعرض أسدين متقابلين يجلسان على عجزهما، ويرفع كل منهما إحدى قائمتيه الأماميتين[27]. نُقش الأسدان المتماثلان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل، وقد نُقشت بينهما شجيرة أو نبتة. اعتمد الفنان على

[26] Pfālzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.
[27] Lambert, W. G. 1979: No. 50, p. 18-19.

نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما، إذ تبدو عين واحدة وأذن واحدة كما تبدو قائمة خلفية واحدة فقط. نُقش أنف الأسدين بشكل مسطح وفمهما مفتوح، كما نُقشت تحزيزات صغيرة تشير إلى شعر اللبدة التي تحيط بمؤخرة رأسيهما وعنقيهما وتمتد حتى صدريهما ومنتصف ظهريهما. يجلس الأسدان على عجزهما وهما يثنيان قائمتيهما الخلفيتين تحتهما، في حين يسندان إحدى قائمتيهما الأماميتين بشكل عامودي على الأرض ويمدان الأخرى باتجاه بعضهما. ويرفع الأسدان ذيليهما الشديدي الطول نحو الأعلى، بحيث يلتف كل منهما وينتهي بكتلة كروية تمثل خصلة شعر.

أيضاً يظهر موضوع الأسدين المتقابلين في المشهد الرئيسي لختم من تل الأنصاري (الرقم 114)، والذي يعرض أسدين منتصبين بمواجهة بعضهما البعض، إلا أن رأسيهما متنافرَين ظاهرياً ويتلاقى وجهاهما عندما ينظران إلى شجرة النخيل. ونُقش تحتهما أرنب بريّ مضطجع، يحيط به رمزَي الحياة[28]. نُقش الأسدان بالشكل الجانبي وهما متماثلان ومتقابلان. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة وأذن واحدة فقط. يظهر الأنف كبيراً ومسطح الشكل، والفم مفتوحاً بشدة في دلالة على الزئير. تحيط اللبدة بمؤخرة الرأس والعنق والصدر وقد نُقشت تحزيزات صغيرة ضمنها للدلالة على الشعر. يقف كل من الأسدين على قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتكزان بشكل مائل على الأرض، فيما يسند إحدى قائمتيه الأماميتين على علو نُقش أسفله أرنب بريّ ويرفع قائمته الأمامية الأخرى لتلامس القائمة الأمامية المقابلة للأسد الآخر. ويلتف رأس كل منهما نحو الخلف باتجاه شجرة النخيل التي نُقشت خلفهما وهما بذلك ينظران في جميع اتجاهات المشهد ويحميان الشجرة. يلتف ذيلاهما بشكل مقوس نحو الأعلى.

وقد يظهر موضوع الأسدين المتقابلين في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، على مثال ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 115)، يعرض في مشهده الجانبي أسدين متقابلين تعلوهما جديلة نُقش فوقها زوج من كائنات أبو الهول المجنحة[29]. نُقش الأسدان بالشكل الجانبي وبمواجهة بعضهما بعضاً. وهما متماثلان في معظم التفاصيل الجسدية باستثناء أن فتحة فم الأسد الأيمن أكبر من فتحة فم الأسد الأيسر، كما يختلف ميلان ذيليهما قليلاً، إذ إن المسافة بين ذيل الأسد الأيسر وظهره أقل من المسافة بين ذيل الأسد الأيمن وظهره. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة فقط كما تبدو قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة. مُثلت اللبدة على شكل حافة سميكة تحيط بمؤخرة الرأس والعنق. يجثو الأسدان إذ يجلس كلاً منهما على عجزه وهو يثني قائمتيه الخلفيتين تحته فيما يسند قائمتيه الأماميتين بشكل

---

[28] سليمان، انطوان 1983: الصورة رقم 1، ص 188-189.

[29] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 39, p. 35.

عامودي على الأرض. ويرفع الأسدان ذيليهما نحو الأعلى وهما ملتفان في نهايتيهما وينتهيان بكتلة كروية الشكل.

كما يظهر ذات الموضوع في المشهد الجانبي لختم في المتحف الوطني بحلب (الرقم 116) يعرض في مشهده الثانوي أسدين متقابلين تحت جديلة يعلوها زوج من أبو الهول[30]. نُقش الأسدان بالشكل الجانبي وهما متماثلان ومتقابلان. إن ملامح وجهيهما غير واضحة بسبب تضرر الختم وكذلك الأجزاء الدُنيا من قوائمهما. نُقش في كل منهما عين واحدة فقط وفم مفتوح، ولبدة تحيط بالرأس والعنق. يجثو الأسدان إذ يدل شكل جسديهما على أن قائمتيهما السفليتين مثنيتان تحتهما، في حين تستند إحدى قائمتيهما الأماميتين بشكل عامودي على الأرض ويرفع كل منهما قائمته الأمامية الأخرى لتلاقي القائمة الأمامية المقابلة للأسد الآخر. يرتفع ذيلاهما الطويلان نحو الأعلى وهما ذات نهاية ملتفة.

أيضاً يظهر الأسدان المتقابلان في المشهد الثانوي لختم من متاحف الدولة في برلين (الرقم 66) حيث يعرض رجلين جالسين نُقش تحتهما أسدان متقابلان يدير كل منهما رأسه نحو الخلف. نُقش الأسدان المتقابلان بالشكل الجانبي. وهما متماثلان في معظم التفاصيل الجسدية باستثناء طول الذيل إذ إن ذيل الأسد الأيمن أكبر وأطول من ذيل الأيسر. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما، وتبدو عين واحدة وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وأذن واحدة نُقش صيوانها، كما تبدو قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة وقد نُقشت فيهما المخالب. نُقش الأنف بشكل مسطح ويبدو الفم مفتوحاً، كما نُقشت خطوط دقيقة متوازية طولانية على عنقي الأسدين، تمثل اللبدة التي تحيط بمؤخرة رأسيهما وعنقيهما وصدريهما. يجثو الأسدان إذ يجلس كل منهما على عجزه ويثني قائمتيه الخلفيتين تحته فيما يسند قائمتيه الأماميتين بشكل ممدود ومائل قليلاً على الأرض بحيث تتلامس مخالبهما. وينظر الأسدان نحو الخلف كما لو أنهما يحرسان المشهد. يرتفع ذيلاهما نحو الأعلى وهما ذات نهاية ملتفة.

ختاماً، يتكرر موضوع الأسدين المتقابلين في وضعية سلمية في مشاهد الأعمال الفنية. وهما يظهران إما في المشهد الرئيسي أو في المشاهد الثانوية بحيث يُلاحظ نقشهما في أغلب التمثيلات في الحقل السفلي من المشهد الثانوي. وهما يظهران غالباً في وضعية الجثو أي الجلوس على العجز مع إسناد القائمتين الأماميتين على الأرض، أو رفع إحداهما لتلامس القائمة الأمامية المقابلة للأسد الآخر. كما يظهران في وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين مع إسناد إحدى القائمتين الأماميتين على علو معين، ورفع القائمة الأخرى لتلامس القائمة المقابلة للأسد الآخر. ويكون وجهاهما متقابلَين أو متعاكسَين، فيما يكون فمهما مفتوحاً في دلالة على الزئير.

[30] Hammade, H. 1987: No. 162, p. 86.

وتختلف التمثيلات في أسلوب التمثيل والتفاصيل الجسدية مثل شكل اللبدة والذيل وتمثيل المخالب وغيرها. ربما يهدف تمثيل هذا الموضوع إلى حماية المشهد من قبل هذين الأسدين، أو قد يكونا مجرد عنصر تزييني ضمن المشهد.

4-1-8- الأسد مع الثور*:

تتعدد المشاهد التي يترافق فيها الأسد والثور في عصر البرونز الوسيط كما سبق الذكر، والتي غالباً ما تعرض موضوع الصراع بينهما، وتضم في معظمها مشهد الأسد الذي يهاجم الثور كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 59). يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر العين اليسرى والقائمة الخلفية اليسرى فقط، وإن القائمة الأمامية اليمنى غير واضحة في التمثيل. تحيط اللبدة برأس الأسد. يهاجم الأسد الثور إذ تستند قائمتاه الخلفيتان وقائمته الأمامية اليسرى بشكل مائل على الأرض إلا أنه لا يمكن الجزم سواء كان يضع قائمته الأمامية اليمنى فوق عنق الثور لتثبيته أم يسندها أيضاً على الأرض. وهو يفتح فمه وينهش الثور في ظهره. يظهر ذيله الشديد الطول مرفوعاً وملتفاً في نهايته.

كما نُقش الموضوع ذاته على قالب طيني مستطيل الشكل من ماري (الرقم 7، الشكل 6: ج) يعرض أسداً ينقض على عجز ثور محدب. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد، ويُلاحظ عدم اهتمامه بتمثيل ملامح الوجه. تغطي اللبدة كامل الرأس حول قناع الوجه والعنق. وهو يهاجم الثور إذ يقف على قائمته الخلفية اليمنى بينما يسند قائمته اليسرى على قائمة الثور الخلفية كما لو أنه يتسلق عليه، في حين يضع الأسد كلتا قائمتيه الأماميتين على عجز الثور بحيث يلقي بثقله عليه ويبدو كما لو أنه يغرز مخالبه فيه، وهو يُخفض رأسه لينهش من لحمه. ويتدلى ذيله الطويل نحو الأسفل.

أيضاً يعرض حوض نذري من المعبد /D/ من إبْلا (الرقم 2) نفس الموضوع في الصف السفلي من المشهد المنقوش على السطح الأيسر للحوض. وفيه يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد إذ تبدو العين اليمنى فقط. ويبدو الأنف مسطحاً والفم مفتوحاً وقد تم تمثيل الأنياب العلوية بداخله. واهتم الفنان بإبراز التفاصيل الدقيقة مثل اللبدة التي تغطي الرأس

* تم سابقاً دراسة موضوع الثور مع الأسد في الفقرة /3-1-7/، بحيث تم التركيز على ميزات وتفاصيل ووضعية الثور، في حين سيتم هنا دراسة تمثيل الأسد.

والعنق والتي مُثلت على شكل خطوط دقيقة متوازية، والمخالب الضخمة والمتباعدة، كما قام بنقش خطوط دقيقة على الظهر والقوائم لخلق الإحساس بالتحجيم والحركة. يقف الأسد خافضاً الجزء الأمامي من جسده حيث يثني قائمتيه الأماميتين فيما يرفع مؤخرته في استعداد للهجوم. ويلتف ذيله الطويل فوق ظهره.

كما يظهر مشهد الأسد المهاجَم من قبل الثور في بعض مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر على مثال مشهد ختم من مجموعة أيرلينماير في سويسرا (الرقم 52) يعرض ثور يجري باتجاه اليسار نحو أسد جاثي يتجه جسده نحو اليسار بينما يلتف رأسه إلى الخلف لينظر إلى الثور، بحيث تدخل قرون الثور داخل فم الأسد المفتوح، والذي نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأسد إذ نقشت العين اليمنى، والأذن اليمنى والتي نُقش صيوانها كما نُقشت قائمة خلفية واحدة. واهتم الفنان بتمثيل ملامح الوجه، إذ يظهر الأنف المسطح الشكل والفم المفتوح واللبدة التي مُثلت على شكل خصل شعر تحيط بمؤخرة الرأس والعنق. يجلس الأسد على عجزه بحيث يثني قائمتيه الخلفيتين، فيما يسند قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم على الأرض ويرفع ذيله الطويل ذا النهاية الملتفة نحو الأعلى.

وقد يظهر المشهدان معاً، الأسد الذي يهاجم الثور والأسد المهاجَم من قبل الثور، كما في مشهد ختم استثنائي من متحف الأشموليان (الرقم 60). فيه يتجه الأسد الذي يهاجم الثور نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو العين اليمنى. تغطي اللبدة الكبيرة الحجم الرأس والعنق وقد نُقشت على شكل خطوط دقيقة متوازية ويظهر الفم مفتوحاً. يقفز كل من الأسد والثور بشكل متوازي إذ يبدو جسداهما ممدودين. وتحيط قائمتا الأسد الأماميتان بجسد الثور بحيث يغرز مخالبه في عنقه، وهو يخفض رأسه فاتحاً فمه لينهش لحم الثور. في حين تُلامس قائمتاه الخلفيتان الخط الوهمي الذي يشكل الأرض ويظهر بطنه نحيلاً ومشدوداً. ولا يوجد أثر للذيل بسبب تضرر الختم. بينما تضم المجموعة الثانية ثوراً يهاجم أسداً ممدداً على ظهره. يتجه الأسد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. تحيط اللبدة بالرأس ويظهر الفم مفتوحاً قليلاً. يفرد الأسد جسده ويرفع قائمتيه الأماميتين في إشارة على الوفاة فيما يمد قائمتيه الخلفيتين. ويظهر ذيله مفروداً على الأرض إلى جانب جسده. تستند قائمتا الثور الأماميتان –على الأرجح– على جسد الأسد ويخفض الثور رأسه بدوره لينهش الأسد من بطنه.

لم يقتصر ترافق هذين الحيوانين على مشاهد الصراع بل يظهران معاً في مشاهد أخرى كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 61) يتكون مشهده من صفين تفصل بينهما جديلة. يضم الصف السفلي موكباً مؤلفاً من ثلاثة أسود. تتجه الأسود الثلاثة نحو اليسار وهي متماثلة في الشكل والحجم والوضعية، وقد نُقشت

جميعها بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من أجساد الأسود إذ تظهر العين اليسرى فقط. كما اهتم بنقش ملامح الوجوه إذ يظهر الأنف المسطح الشكل والفم المفتوح، وتغطي اللبدة رؤوس وأعناق الأسود. يتجه نظر الأسود نحو الأمام وتتقدم قوائمهم الأمامية اليمنى فيما تتراجع اليسرى وكذلك الأمر بالنسبة لقوائمهم الخلفية مما يدل على وضعية السير. ويرفع أسدان ذيليهما بشكل ملتف نحو الأعلى فيما يتجه ذيل الأسد الثالث نحو الأسفل وهو ذو نهاية ملتفة. تظهر الأجزاء الخلفية من أجساد الأسود أعلى من أجزائهم الأمامية مما يدل على وضعية الهجوم، الذي قد يكون غايته قطيع الثيران الذي في الصف العلوي.

ختاماً، يُلاحظ ترافق حيواني الأسد والثور معاً في العديد من المشاهد التي يمثل معظمها هجوم الأسد على الثور، وفيها يظهر الأسد وهو يلقي بثقله غالباً على جسد الثور مثبتاً إياه بمخالبه وخافضاً رأسه لينهش من لحمه، أو واقفاً بمواجهته ومستعداً للهجوم عليه. ومشاهد أخرى تمثل هجوم الثور على الأسد بل وطرحه إيّاه صريعاً على الأرض. في حين قد يظهر كل نوع منهما على حدة ضمن صفين متوازيين في تمثيل متساوي بالحجم والعدد والاتجاه.

4-1-9- الأسد مع حيوانات أخرى:

يظهر الأسد برفقة حيوانات عديدة ضمن مشاهد مختلفة، منها مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية التي تضم مجموعات حيوانية منفصلة عن بعضها كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 62)، والذي يعرض مجموعة من الحيوانات من ضمنها أسدان. نُقش الأسد الأول في الأعلى مع ظبي، ونُقش تحتهما ثور ووعل، وفي الأسفل أسد ووعل[31]. يتجه الأسدان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسديهما، إذ تبدو العين اليسرى فقط، واهتم الفنان بتمثيل التفاصيل الجسدية الدقيقة مثل شكل الأنف المسطح واللبدة التي تغطي الرأس وتمتد على العنق والصدر، وهي أكبر وأكثر تفصيلاً في الأسد السفلي بينما بالكاد يُلحظ وجودها في الأسد العلوي بسبب حركة رأسه. كما اهتم الفنان أيضاً بتمثيل عضلات الجسد والقوائم. يتجه رأس الأسد العلوي نحو الأمام وهو يفرد قائمتيه الأماميتين والخلفيتين بشكل مستقيم ومتوازي دون أن ترتكز على أي أرضية، ويظهر بطنه مشدوداً وجسده مفروداً في وضعية مشابهة لوضعية الوثب العالي، ولا يوجد تمثيل واضح للذيل. في حين يرفع الأسد السفلي رأسه ويفتح فمه

[31] Buchanan, B. 1966: No. 898, p. 175-176.

بشدة، ويبدو جسده مفروداً بدرجة أقل من جسد الأسد العلوي. وهو يمد كل من قائمتيه الأماميتين والخلفيتين بحيث تمس قائمتاه الأماميتان الأرض فيما ترتفع الخلفيتان قليلاً عنها ويظهر بطنه مشدوداً، وهو في وضعية القفز التي تشبه وضعية الوثب العالي. نُقش ذيله قصيراً ويرتفع بشكل مستقيم نحو الأعلى. إن كلا الأسدين في وضعية هجوم، إذ يقفزان على الحيوانين اللذين يتقدمانهما وهما الوعل والغزال.

كما يظهر الأسد بالترافق مع حيوانات أخرى في مشهد قالب مستدير الشكل من ماري (الرقم 11) الذي يحمل نقشاً لمجموعة من الحيوانات المتتالية التي تسير نحو اليمين، من ضمنها أسد يظهر خلف أيل وأمام ماعزين يليهما بغلان وماعز[32]. نُقش الأسد بالشكل الجانبي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر العين اليمنى فقط. يظهر الفم مفتوحاً والأنف مسطح الشكل واللبدة تغطي كامل الرأس والعنق. يتجه رأس الأسد ونظره نحو الأمام، وتتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على القائمة الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين والتي ترتفع إحداهما قليلاً عن الأرض، ويدل شكل القوائم على وضعية السير. يلتف ذيله الطويل والرفيع نحو الأعلى بحيث يُكمل بشكل مستقيم وموازي لظهر الأسد.

ويظهر الأسد أيضاً في مشهدي قالبين طينيين مستديري الشكل من ماري (أرقام 13، 19) يعرضان نموذجاً واحداً من الأسود يتكرر ضمن المشهد الواحد مترافقاً مع حيوانات أخرى متنوعة. إذ يعرض مشهد القالب الأول (الرقم 13) أربعة أسود تسير نحو اليمين يتخللها ضمن الفراغات ثلاثة كلاب صغيرة، نُقش اثنان منها بمواجهة اثنين من الأسود. في حين يعرض مشهد القالب الثاني (الرقم 19) أربعة أسود تتقدم نحو اليمين، وقد نُقش في المركز حيوان صغير هو ابن آوى. نُقشت الأسود بالشكل الجانبي وتتميز بشعر الجسد الطويل والذيول الطويلة والرفيعة والملتفة إلى فوق الظهر[33]، كما تتميز بالأنف المسطح، وتمثيل العين اليمنى فقط والفم المغلق. تغطي اللبدة رأس الأسد وأسفل عنقه. يرفع الأسد رأسه موجهاً نظره نحو الأمام، وتتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين، ويُلاحظ بأن المسافة بين القائمتين الأماميتين أكبر من المسافة بين الخلفيتين. ويدل شكل قوائم الأسد على وضعية السير.

أيضاً يظهر الأسد بالترافق مع حيوانات أخرى ضمن حقل المشهد كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 117) يعرض متعبدان يسيران وهما مرفوعا الأيدي ويتبعهما بضعة حيوانات هي طائر، وقرد يجلس القرفصاء، وأسد جالس وغِرْفين مجنح[34]. يتجه الأسد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد

[32] Parrot, A. 1959: No. 27, p. 45.
[33] Parrot, A. 1959: No. 18 + 19, p. 41.
[34] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 34, p. 33.

الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأسد إذ تبدو العين اليسرى فقط وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. يفتح الأسد فمه وتحيط اللبدة بمؤخرة رأسه وعنقه إذ نُقشت عدة خطوط دقيقة في مقدمة العنق تمثل شعر اللبدة. يرفع الأسد رأسه ويتجه نظره في نفس اتجاه نظر الرجلين، وهو يجلس على عجزه ويثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم على الأرض، ويرفع ذيله الطويل نحو الأعلى.

تتنوع الحيوانات التي تظهر بالترافق مع الأسد وهي الثور والغزال والوعل والأيل والبغل والماعز والكلب وابن آوى والقرد والطائر وأيضاً الحيوانات المركبة مثل الغِرْفين. كما تتنوع الوضعيات التي يظهر فيها الأسد بين وضعية السير ووضعية الجلوس على العجز أو الجثو، ووضعية القفز والتي يكون فيها الأسد يهاجم حيواناً آخراً. وتختلف التمثيلات في التفاصيل الجسدية وأسلوب التمثيل.

4–1–10 – رؤوس الأسود:

تظهر رؤوس الأسود في تمثيل وحيد على طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 67) وهي تعرض عدة أعمدة يحتوي كل منها على رؤوس منفصلة تعود لنوع معين من الكائنات من ضمنها رؤوس أسود تتجه نحو اليسار[35]. بقيت منها ثلاثة رؤوس واضحة الشكل، بينما فُقدت الرؤوس الأخرى نتيجة تضرر الطبعة. نُقشت الرؤوس بالشكل الجانبي وهي متماثلة تقريباً في الأحجام والأشكال باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من رؤوس الأسود إذ تبدو العين اليسرى ذات الحجم الكبير والتي يظهر إنسان العين بداخلها في الرأس العلوي والرأس الثالث بينما هو مفقود في الرأس الأوسط نتيجة تضرر الطبعة، كما تبدو الأذن اليسرى ذات الشكل البارز والتي فُقدت في الرأس العلوي. تتميز الرؤوس الثلاثة بالفم المفتوح فيما يختلف شكل الأنف بين الشكل المستدير في الرأس الأوسط، والشكل المسطح في الرأس الثالث. ويُلاحظ عدم وجود تمثيل للبدة الأمر الذي قد يعود إلى صغر حجم الرؤوس الممثلة أو قد تكون تمثل رؤوس لبؤات.

4–1–11– الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الأسد:

لابد من ذكر الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الأسد وقد ضُمت إليها أجزاء حيوانية أو إنسانية، والتي ظهرت في مشاهد الأعمال الفنية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط. وهي:

[35] Collon, D. 1975: No. 154, p. 85.

4-1-11-1- أبو الهول:

يتكون أبو الهول من جسم أسد ورأس إنسان[36]، وجناحي طائر. وهو يظهر في مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط إما كعنصر ضمن حقل مشهد العمل الفني أو كعنصر في المشهد الثانوي على الختم الأسطواني أو كعنصر ضمن التصاميم الفنية المؤلفة من أعمدة وصفوف، كما أنه يظهر بوضعيات متعددة.

تتعدد الوضعيات التي يظهر فيها أبو الهول في حقل المشهد الفني، فهو يظهر إما في وضعية الوقوف كما في الحقل /D2/ على نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4، والشكل 3)، الذي يعرض أبو الهول الملتحي والمجنح وهو يملك قوائم مختلفة تعود لأربعة مخلوقات[37]. يتجه أبو الهول نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة إذ تبدو عين وأذن واحدة فقط، كما أنه اهتم بإبراز ملامح الوجه البشري إذ نُقشت العين الواسعة المحددة بإطار خارجي والحاجب والأنف والفم والأذن التي نُقش صيوانها كما تحيط لحية رفيعة بالوجه. يمتد جناحاه المفرودان نحو الأعلى وقد نُقشت بداخلهما خطوط دقيقة تمثل الريش. وزُخرف عنق أبو الهول وتاجه وذيله الثخين والمرفوع نحو الأعلى بتمثيل متماثل مكون من مجموعة خطوط دقيقة متقابلة ومتوازية، بالإضافة إلى وجود شريط تزييني يحيط بالورك. يقف أبو الهول ثابتاً حيث ترتكز قوائمه الأربعة المختلفة بشكل عمودي على الأرض بينما يتجه نظره نحو الأمام.

أو يظهر في وضعية السير كما في لوحة التنصيب (الرقم 30، الشكل 10) من ماري، والتي رُسمت فيها ثلاثة حيوانات ضمن ثلاثة صفوف أفقية على جانبي شجرة تزيينية تحيط بالمشهد المركزي، تسير جميع الحيوانات نحو الشجرة. الحيوان الذي في الأعلى هو أبو الهول وقد زود بجناحين مفرودين وملونين، وهو يضع تاجاً من الريش، ويبدو ذيله مرفوعاً وملتفاً[38]. رُسم أبو الهول بالشكل الجانبي وإن بعض أجزاء جسده بما فيها الوجه مفقودة بسبب تضرر اللوحة. يظهر جناحه الأيسر فقط وهو ضخم وقد رُسمت حقول صغيرة ملونة ضمنه تمثل الريش. تتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على وضعية السير. ويرتفع ذيله الرفيع والطويل بشكل مقوس نحو الأعلى.

أو قد يظهر في وضعية الجلوس كما في مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 105)، والذي يعرض أبو الهول المجنح برأس امرأة وهو يدوس على أفعى الكوبرا ذات الرأس المرفوع استعداداً للهجوم واللدغ[39]. يتجه

[36] كيونه، هارتموت 1980: ص 166.

[37] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390.

[38] Parrot, A. 1937: p. 342.

[39] Aruz, J. 2008a: Cat. No. 247, p. 395.

أبو الهول نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين وأذن واحدة ضمن الرأس البشري كما تظهر قائمة خلفية واحدة فقط وجناح واحد. اهتم الفنان بإبراز ملامح الرأس الأنثوي إذ نقش الأنف والعين الواسعة المفتوحة والحاجب والفم، ويحيط الشعر الكثيف بالرأس وتماثل تسريحته تسريحة شعر الربّة حاتور. يظهر جناحاه ضخمان ومفرودان وتنتهي أطرافهما بالريش، كما نُقشت ضمنهما عدة خطوط دقيقة تمثل الريش أيضاً. يثني أبو الهول قائمتيه الخلفيتين تحته، ويسند قائمته الأمامية اليسرى بشكل عمودي على الأرض بحيث تدوس على جسد الأفعى، في حين يرفع قائمته الأمامية اليمنى ويمدها نحو الأمام. يرتفع ذيله الطويل نحو الأعلى وهو ذو نهاية منحنية.

أيضاً تتعدد الوضعيات التي يظهر فيها أبو الهول في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، وهو يظهر إما بمفرده أو ضمن زوج متقابل. عند ظهوره بمفرده يكون إما في وضعية الجلوس كما في مشهد طبعة ختم من موقع ماري (الرقم 56) يعرض في مشهده الجانبي أبو الهول فوق جديلة، وهو يرفع قائمته اليمنى فوق رأس أرنب بري[40]. يتجه أبو الهول نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وقائمة خلفية واحدة. لا تبدو ملامح وجهه واضحة بسبب تضرر الطبعة، وقد بقيت عينه اليسرى المفتوحة وأنفه وجزء من فمه، ويدل شكل رأسه على اعتلائه لقلنسوة. نُقش جناح واحد كبير ممدود نحو الأعلى. يجلس أبو الهول إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند قائمته الأمامية اليسرى على الأرض في حين يمد الأخرى نحو الأمام باتجاه رأس أرنب بريّ منقوش أمامه. ويرتفع ذيله النحيل والطويل نحو الأعلى وهو ذو نهاية ملتفة.

يظهر أيضاً أبو الهول في وضعية الجلوس التي فيها يثني قائمتيه الخلفيتين تحته فيما يسند إحدى قائمتيه الأماميتين على الأرض ويرفع الأخرى بشكل ممدود نحو الأعلى، في مشهدي ختمين من متحف الأشموليان، يعرض الختم الأول (الرقم 118) أبو الهول في المشهد الجانبي فوق جديلة[41]. وهو يتجه نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين وأذن واحدة ضمن الرأس البشري كما تظهر قائمة خلفية واحدة. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ تظهر العين الواسعة والأنف والفم، كما يعلو الرأس قبعة مرتفعة ويحيط الشعر الطويل بالوجه وهو يشبه تسريحة شعر الربّة المصرية حاتور. لقد اهتم الفنان أيضاً بزخرفة وتزيين الجناح الضخم الممدود نحو الأعلى والذي ينتهي ببعض الريش الطويل. ويرتفع ذيله

---

[40] Beyer, D. 1997: p. 471.
[41] Buchanan, B. 1966: No. 869, p. 170.

نحو الأعلى بشكل ملتف. في حين يعرض الختم الثاني (الرقم 119) أبو الهول تحت جديلة[42]، وهو يتجه نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان أيضاً على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسده إلا أنه لم يهتم بزخرفة الأجنحة والرأس على خلاف التمثيل السابق بل اعتمد على تشكيل الجسد بنقش الحدود الخارجية المكونة له. تظهر العين اليسرى والأنف والفم ويحيط الشعر المشابه لشعر الربّة حاتور بالرأس البشري. يظهر الجناح رفيعاً وممدوداً نحو الأعلى كما يرتفع الذيل بشكل ملتف نحو الأعلى أيضاً.

أو قد يظهر في وضعية الاضطجاع كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 102) يعرض في مشهده الثانوي أرنباً مضطجعاً تحته قرد جالس وتحته أبو الهول الذي ينبعث من رأسه ضفيرة ملتوية[43]. يتجه أبو الهول نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين وأذن واحدة ضمن الرأس البشري كما تبدو قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة فقط. اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه البشري إذ تبدو العين وقد نُقش بداخلها إنسان العين والأنف والفم ويغطي مؤخرة الرأس والعنق من الخلف ما يشبه لبدة الأسد. نُقش الجناح مفروداً باتجاه الأعلى وهو صغير حجم. تنثني القائمتان الخلفيتان تحت الجسد وتنثني الأماميتان بحيث تتقدما الجسد فيما يتدلى الذيل نحو الأسفل.

كما قد يظهر أبو الهول ضمن زوج متقابل في المشهد الجانبي، على غرار مشهدي ختمين أحدهما من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 115) والآخر من المتحف الوطني بحلب (الرقم 116) يعرض كل منهما في مشهده الثانوي زوجين متقابلين لأبي الهول المجنح واللذين نُقشا بشكل متماثل. يتشابه التمثيلان في الوضعية الممثلة وهي وضعية الجلوس حيث تنثني قائمتاهما الخلفيتان تحت جسديهما ويرفع كل منهما إحدى قائمتيه الأماميتين لتلامس القائمة الأمامية المقابلة لأبي الهول الآخر في حين يسند قائمته الأمامية الأخرى على الأرض، ويرفع كل منهما ذيله ذات النهاية الملتفة نحو الأعلى. يتماثل الختمان في أسلوب النقش والتمثيل حيث نُقش الزوج بالشكل الجانبي. واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما كما اهتم بإبراز ملامح الوجه البشري إذ تبدو العين والأنف والفم ويحيط الشعر الطويل المشابه لتسريحة شعر الربّة حاتور بالرأس. فيما يختلف المشهدان في شكل الجناح إذ يتميز ختم المتحف الوطني بحلب بأن الجناح أضخم وبأن أطرافه منتهية بريش طويل.

---

[42] Buchanan, B. 1966: No. 877, p. 172.

[43] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 32، ص 80.

أيضاً يظهر أبو الهول في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من صفوف أو أعمدة، إذ يظهر ضمن عمود في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) يضم أربعة نقوش متماثلة لأبي الهول[44]، في الشكل والحجم. وهو يتجه نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وقائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة. كما اهتم بإبراز ملامح الوجه إذ تظهر العين والأنف والفم ويحيط بالرأس وخلفية العنق إما غطاء رأس مصري (النمس) أو تسريحة شعر تشبه لبدة الأسد غير واضحة تماماً بسبب صغر حجم أبو الهول الممثل. يمتد الجناح المفرود نحو الأعلى وقد نُقشت ضمنه خطوط متوازية دقيقة تمثل الريش. يجلس أبو الهول إذ تنثني قائمتاه الخلفيتان تحت جسده فيما ترتكز قائمتاه الأماميتان على الأرض بشكل مستقيم ويرتفع ذيله بشكل مقوس نحو الأعلى.

كما يظهر أيضاً ضمن صفوف تحتوي على عناصر مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة تتجه جميعها نحو اليسار، ومن ضمنها أبو الهول الحامل لعرف فوق رأسه[45]. نُقش أبو الهول في الشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو عين واحدة فقط، واهتم بإبراز ملامح الوجه إذ تبدو العين الواسعة والحاجب والأنف والفم. يدل شكل الرأس على كونه محاطاً بتسريحة شعر تشبه شعر الربّة حاتور وينبعث من أعلى الرأس خصلة شعر أو عرف ذات شكل حلزوني ملتف. يظهر جناح واحد مفرود وهو عريض الشكل وقد مُثل الريش على طرفه. يضطجع أبو الهول حيث تنثني قائمتاه الخلفيتان تحت جسده كما تنثني قائمتاه الأماميتان بحيث تتقدما الجسد. يمتد ذيله بموازاة الأرضية وهو ذو شكل ملتف.

يتميز أبو الهول بكونه قد نُقش دائماً بالشكل الجانبي، وقد انحصر ظهوره في عدة وضعيات هي وضعية السير والوقوف والاضطجاع، إلا أن الوضعية الأكثر تكراراً هي وضعية الجلوس مع إسناد القائمتين الأماميتين على الأرض بشكل مستقيم أو مع إسناد إحداهما ورفع الأخرى، كما يظهر ضمن أزواج متقابلة. وتختلف التمثيلات في شكل الرأس الذي يكون محاطاً إما بتسريحة شعر تمثل تسريحة شعر الربّة حاتور أو بغطاء رأس مصري (النمس)، والذي قد يتميز بوجود ضفيرة أو عرف ينبعث من أعلاه، كما تختلف في شكل الذيل وفي شكل وعدد الأجنحة الممثلة وفي تفاصيل الوجه وأسلوب التمثيل. ويُلاحظ تكرار التأثيرات المصرية (تسريحة الشعر وغطاء الرأس وصورة أبو الهول الساحق لأفعى)، إلا أنه من غير الواضح ما اذا حاز هذا الكائن المركب نفس المعنى الديني الذي حازه في مصر أم حاز معنى آخر.

---

[44] Pfālzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.
[45] Collon, D. 1975: p. 84.

4-1-11-2- الغِرْفين:

يُطلق اسم الغِرْفين /Griffin أو Griffon/ على كائن خرافي مركب من جسم أسد ورأس وجناحي طائر جارح، وتكون قائمتاه الخلفيتان في بعض الأحيان على هيئة مخالب طائر[46]. ويظهر الغرفين في عصر البرونز الوسيط في مشاهد الأعمال الفنية إما بمفرده أو ضمن زوج متقابل.

تتعدد الوضعيات التي مُثل الغِرْفين بها بشكل إفرادي، فهو يظهر إما في حقل المشهد في وضعية السير على غرار لوحة التنصيب (الرقم 30، والشكل 10) من ماري، والتي تعرض في الصف الأفقي الأوسط على جانبي الشجرة التزيينية المحيطة بالمشهد المركزي، كائن الغِرْفين المركب ذو الجناحين الممدودين يسير نحو الشجرة، وقد رُسمت أشكال صغيرة على صدره وعنقه، وهو يرفع ذيله الذي ينتهي على نحوٍ ملتف مشكلاً قرصاً يتضمن أجزاء حلزونية بألوان مختلفة ربما كرمز للشمس. يرفع الغِرْفين قائمته اليمنى ليضع حافره على جذع الشجرة كما لو أنه يواجه عائقاً[47]. رُسم الغِرْفين بالشكل الجانبي وإن بعض أجزاء جسده بما فيها الوجه والجزء الأوسط من الجسد مفقودة بسبب تضرر اللوحة. توجد على رأسه خصلة شعر نحيلة وملتفة بحيث تتجه نحو الأسفل ثم تنحني نحو الأعلى منتهية بزخرفة. يغطي صدره وعنقه رسوم صغيرة تمثل الريش، كما تزين بعض الخطوط الطويلة الجزء الخلفي من جسده. بقي جزء من نهاية الجناح وهو كبير الحجم وتنتهي أطرافه بالريش. يرفع الغِرْفين قائمته الأمامية اليمنى فيما تتراجع قائمته الأمامية اليسرى قليلاً إلى الخلف وتتقدم إحدى قائمتيه الخلفيتين على الأخرى مما يدل على وضعية السير التي يعيقها جذع الشجرة.

ويظهر الغِرْفين أيضاً في وضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 117) يعرض غِرْفيناً مجنحاً ينتصب على قائمتيه الخلفيتين ويدير رأسه نحو الخلف[48]. يتجه الغِرْفين نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو العين اليمنى فقط. يتميز الغِرْفين بالمنقار الطويل وبالعنق الشديد الطول والمكسو بالريش. وهو لا يملك قائمتين أماميتين بل تم الاكتفاء بتمثيل الجناحين المفرودين الممثلين على جانبي الجسد على خلاف بقية التمثيلات، وقد اصطف الريش على حوافهما، وبالتالي يكون النصف الأمامي من جسد الغِرْفين مكوناً من جسد طائر (رأس وعنق وصدر). تنتهي قائمتاه الخلفيتان بمخالب كبيرة تعود لطائر ويرتفع ذيله النحيل نحو الأعلى.

---

[46] كيونه، هارتموت 1980: ص 180.

[47] Parrot, A. 1937: p. 342.

[48] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 34، ص 82.

أيضاً يظهر الغِرْفين في وضعية الهجوم حيث نُقش وهو يهاجم حيواناً آخراً كما في طبعة ختم أسطواني من آلالاخ (الرقم 85) يعرض في مشهده الثانوي غِرْفيناً يهاجم معزاة رابضة[49]. يتجه الغِرْفين نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر عين واحدة وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة كما نُقش جناح واحد فقط. يتميز الرأس بالعين الكبيرة الحجم والتي نُقش إنسان العين بداخلها وبالمنقار الصغير. يملك الكائن صدر طائر، ويظهر الجناح مفروداً وقد فُقد جزء منه بسبب تضرر الطبعة، وتوجد تحزيزات على حافته السفلية تمثل الريش. يمد الغِرْفين قائمتيه الأماميتين المنتهيتين بمخالب طائر باتجاه الماعز بينما يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده. وإن ذيله مفقود بسبب تضرر الطبعة. كما يعرض ختم من موقع ترقا (الرقم 110) غِرْفيناً يضرب ببراثنه حيواناً غير محدد النوع[50]. يتجه الغِرْفين نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر قائمة خلفية واحدة. لا يوجد تمثيل للعين وقد احتل المنقار المفتوح معظم مساحة الوجه. يظهر جناحه الأيمن الضخم ممدوداً نحو الأعلى وقد نُقشت بداخله خطوط تمثل الريش فيما تظهر على حافته العلوية كتلة صغيرة تمثل القطعة العظمية المكونة للجناح والتي تسمى الساعد أو المعصم، أو تمثل طرف الجناح الآخر الخلفي. يجلس الغِرْفين وهو يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند قائمته الأمامية اليمنى بشكل مستقيم على الأرض ويمد الأخرى لتصل إلى ظهر فريسته. تنتهي جميع قوائمه بمخالب تعود لطائر جارح، ويرتفع ذيله الرفيع نحو الأعلى وهو ينتهي بخصلة شعر. وأيضاً يعرض ختم من متحف الأشموليان (الرقم 120) في مشهده الجانبي غِرْفيناً يهاجم وعلاً[51]. يتجه الغِرْفين نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تظهر عين واحدة كبيرة الحجم وجناح واحد فقط. يتميز الغِرْفين بالمنقار الكبير المحدب الشكل وبالعنق الطويل والصدر التي تعود جميعها إلى طائر جارح. يتكون الجناح المفرود من ريش متفاوت الطول، ويغطي الريش أيضاً خلفية الرأس والعنق. يقفز الغِرْفين لينقض على الوعل إذ تصل قائمتيه الأماميتين المنتهيتين بمخالب طائر إلى ظهر الوعل الرابض، فيما ترتكز قائمتاه الخلفيتان على الأرض بشكل مائل، ويرتفع ذيله الطويل نحو الأعلى وهو متموج الشكل.

ويظهر الغِرْفين أيضاً بشكل إفرادي في المشاهد الثانوية كما في مشهدي ختمين من المتحف الوطني بدمشق، يعرض الأول (الرقم 112) في مشهده الجانبي غِرْفين نُقش أسفله أسد جاثي[52]. يتجه الغِرْفين نحو

[49] Collon, D. 1975: No. 102, p. 56.
[50] Buccellati, G. and Kelly-Buccellati, M. 1983: Fig. 6B, p. 65.
[51] Collon, D. 1990: No. 37, p. 48.
[52] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 28، ص 75.

اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وقائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة كما يظهر جناح واحد. يتميز الغِرْفين بالمنقار المحدب والكبير الحجم وبالرأس الحاسر والذي يعود لطائر جارح. يظهر جناحه الأيسر مفروداً باتجاه الأعلى وتتكون أطرافه من الريش المصطف المتفاوت الطول، كما يكسو الريش عنقه وصدره. يجثو الغِرْفين إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده وهي تنتهي بمخالب تعود لطائر، فيما يرفع قائمتيه الأماميتين بشكل ممدود نحو الأمام، ويرفع ذيله نحو الأعلى على نحو ملتف. في حين يعرض الختم الثاني (الرقم 121) في مشهده الجانبي غِرْفين فوق ضفيرة نُقش اسفلها أرنب بريّ، وهو يرفع ساقه الأمامية ويملك جديلة شعر طويلة[53]، تبرز من أعلى رأسه. يتجه الغِرْفين نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان هنا أيضاً على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة كبيرة الحجم وقائمة خلفية واحدة وجناح واحد فقط. يظهر جناحه ممدوداً وقد كسيت حوافه بالريش المصطف. يجلس الغِرْفين إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند إحدى قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم على الأرض ويمد الأخرى نحو الأمام. تنتهي جميع قوائمه بمخالب طائر. وهو يرفع ذيله الذي ينتهي بخصلة شعر نحو الأعلى.

بالإضافة إلى ظهور الغِرْفين ضمن صفوف تحتوي على عناصر مختلفة على غرار مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة تتجه نحو اليسار، من ضمنها غِرْفين رابض[54]. نُقش الغِرْفين في الشكل الجانبي، واعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة وجناح واحد فقط، إلا أنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه. تبرز خصلة شعر طويلة ملتفة من رأس الغِرْفين. ويبدو جناحه مفروداً وهو صغير الحجم وقد نُقشت تحزيزات صغيرة على طول حافته السفلية تمثل الريش. يضطجع الغِرْفين إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده كما يثني قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما جسده، وتنتهي جميع قوائمه بمخالب طائر. يتدلى ذيله الطويل نحو الأسفل.

كما تتعدد الوضعيات التي ظهر بها كائن الغِرْفين المركب ضمن أزواج، فقد يظهر زوج من الغِرْفين بمواجهة بعضهما بعضاً بشكل مباشر كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 89) يعرض في الصف العلوي من مشهده الثانوي زوجاً متقابلاً من الغِرْفين المجنح والذي يرفع كل منهما قائمته الأمامية لتلامس القائمة الأمامية المقابلة للكائن الآخر[55]. نقش الكائنان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل بحيث يتجه كل منهما

[53] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 37، ص 87.

[54] Collon, D. 1975: p. 84.

[55] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 29, p. 31.

نحو الآخر. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة وقائمة خلفية واحدة كما يظهر جناح واحد فقط. تعلو رأسيهما زخرفة غير واضحة، ويبدو جناحاهما ممدودان نحو الأعلى. يجلس كل من الكائنين بحيث يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يسند إحدى قائمتيه الأمامية بشكل مستقيم على الأرض ويرفع قائمته الأمامية الأخرى. ويلتف ذيلاهما نحو الأعلى.

كما يظهر زوج متقابل من كائن الغِرْفين المركب في مشهد ختم من موقع ماري (الرقم 122)، يعرضهما مضطجعين وجهاً لوجه في الصف العلوي من المشهد الجانبي (المقلوب). لم يبق من الغِرْفين الأيمن سوى منقاره وجزء من قائمته الأمامية المنتهية بمخلب طائر بسبب تضرر الختم. بينما يظهر الغِرْفين الأيسر كاملاً، وهو يرفع رأسه ويتميز بمنقار محدب. يظهر جناحه مفروداً وذيله طويلاً على نحو استثنائي وهو يلتف مرتفعاً بشكل شديد نحو الأعلى. يتميز صدره بوجود أضلاع متوازية حفرت بالإزميل. يتلامس منقاره ومخلب قائمته الأمامية مع تلك التي للغِرْفين الآخر على اليمين[56]. نُقش كائنا الغِرْفين بالشكل الجانبي واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر عين واحدة فقط نُقش بداخلها إنسان العين وقائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة كما يظهر جناح واحد مكون من مجموعة من الريش البارز بوضوح على طول الحافة السفلية للجناح. يضطجع الغِرْفين إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده كما يثني قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما جسده.

أو قد يظهر زوج من كائنات الغِرْفين المركبة وقد نُقش عنصر ما في الوسط بينهما كما في مشهد ختم من شاغار بازار (الرقم 123) يعرض زوجاً متقابلاً من الغِرْفين على جانبي رجل يركع على ركبة واحدة ويمد يديه باتجاههما. يملك الكائنان ريشتين طويلتين منحنيتين وهما يرفعان قائمتيهما الأماميتين نحو رأس الرجل. ويبدو على الرجل الثقة بهما وكأنهما يخضعان له[57]. نُقش الكائنان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل حول الرجل حيث يتجه كل منهما نحوه، وهما متماثلان باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم، وقائمة أمامية واحدة كما يظهر جناح واحد فقط. تبرز من رأس كل منهما ريشة طويلة تلتف نحو الأعلى وتنتهي بزخرفة على شكل زهرة. يبدو الجناح كبيراً ومفروداً نحو الأعلى ويتكون من مجموعة من الريش المصطف المتفاوت الأطوال. يتميز الغِرْفين الأيمن بتمثيل إنسان العين ضمن عينه وبانتهاء ذيله بخصلة شعر، بينما يتميز الغِرْفين الأيسر في كون منقاره أكبر بقليل من منقار الغِرْفين الآخر. يقف كل من الكائنين على قائمتيه الخلفيتين ويرفع قائمتيه الأماميتين نحو الأعلى باتجاه رأس الرجل

[56] Beyer, D. 1997:No. 1, Fig 1:2, p. 467.
[57] Schaeffer, C. F. A. 1974: p. 224.

الذي في الوسط. تنتهي جميع القوائم بمخالب طائر، ويلتف ذيلاهما الطويلان نحو الأعلى. يمثل الرجل مروض حيوانات على الأرجح، وهو يرتدي ثياباً خفيفة لتساعده على حرية الحركة.

أيضاً يظهر زوج متقابل من كائنات الغِرْفين على جانبي شجرة في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 124) يعرض في مشهده الثانوي شجرة أغصانها ملتوية يحيط بها زوجان متقابلان من الغِرْفين وقد مُثلا ضمن صفين فوق بعضهما البعض، لكن اثنين منهما مشوهان للأسف بسبب تضرر الختم[58]. تتماثل كائنات الغِرْفين الممثلة تقريباً وقد نُقشت جميعها بالشكل الجانبي بحيث يتقابل كل اثنين منها وتتجه جميعها نحو الشجرة. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من أجسادها إذ تبدو عين واحدة وقائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة كما يظهر جناح واحد ممدود نحو الأعلى يتكون من مجموعة خطوط متوازية تمثل الريش الذي يغطي أيضاً العنق والصدر. تجلس جميع كائنات الغِرْفين إذ تثني قائمتيها الخلفيتين تحت جسدها فيما تسند قائمتيها الأماميتين بشكل عمودي على الأرض. تنتهي جميع قوائمها بمخالب تعود لطائر، وترتفع ذيولها نحو الأعلى.

يتميز الغِرْفين بكونه قد نُقش دائماً بالشكل الجانبي، وهو يظهر إما بشكل إفرادي ضمن مشاهد الأعمال الفنية، أو ضمن زوج متقابل بشكل مباشر أو حول عنصر في الوسط (رجل أو شجرة). ويظهر الغِرْفين في عدة وضعيات هي وضعية السير والجثو والوقوف على القائمتين الخلفيتين والاضطجاع، إلا أن الوضعية الأكثر تكراراً هي وضعية الجلوس مع إسناد القائمتين الأماميتين على الأرض بشكل مستقيم أو مع إسناد إحداهما ورفع الأخرى. تختلف التمثيلات في التفاصيل الشكلية الممثلة من شكل وحجم المنقار الذي يكون محدباً في معظم التمثيلات، وفي تمثيل خصلة شعر تبرز من الرأس (30، 121، 69، 123)، كما تختلف في شكل وطول الذيل، وفي شكل الجناح الممثل إذ تم نقش جناح واحد في معظم التمثيلات باستثناء تمثيل وحيد على ختم من المتحف الوطني بدمشق (117) يظهر فيه جناحان اثنان على جانبي الجسد، وفي انتهاء قوائم الغِرْفين الأربعة بمخالب طائر أو اقتصار تمثيلها على القائمتين الخلفيتين فقط (112، 117، 122) أو القائمتين الأماميتين فقط (85)، كما تختلف التمثيلات في التفاصيل التزيينية وأسلوب التمثيل.

4-1-11-3- التنين:

يتكون الحيوان المركب المسمى بالتنين من أجزاء من أجساد حيوانات متعددة قد تختلف من تمثيل لآخر، لكن غالباً في عصر البرونز الوسيط يكون الهيكل الرئيسي هو جسد ورأس الأسد مع جناحي طائر، فيما

[58] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 30، ص 77.

تختلف القوائم الممثلة بالإضافة إلى انتهاء الذيل برأس حيّة. ويُمثل غالباً وهو ينفث من فمه تيارات قد تكون مياهاً أو نيراناً.

يظهر التنين في فن النقش السوري في هذا العصر في تمثيلين فقط، يأتي كلاهما من موقع إبْلا. الأول هو نصب عشتار (الرقم 4، الشكل 3) الذي يعرض في الحقل الأخير (الحقل A4) من الوجه الأمامي حيواناً مركباً مكوناً من أسد مجنح، له ذيل على شكل حيّة. وينبُث من بين فكيه المفتوحين على مصراعيهما تيارات من مياه الخصوبة[59]. يتجه التنين نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة فقط نُقش إنسان العين بداخلها وأذن واحدة وقد نُقش صيوانها. نُقشت الأنياب المصطفة في الفكين العلوي والسفلي. يملك الكائن جناحين يمتدان نحو الأعلى وقد نُقشت بداخلهما خطوط تمثل الريش. يقف التنين حيث ترتكز قوائمه الأربعة على الأرض بشكل عامودي، ويرفع ذيله المنحني الشكل نحو الأعلى وهو ينتهي برأس حيّة يضم العين اليسرى والفم المفتوح قليلاً.

ويظهر التمثيل الآخر على حوض نذري من المعبد /D/ (الرقم 2)، يعرض على يمين الصف العلوي من الجدار الأيسر كائن مركب ذو تكوين دقيق، يتكون من جسد ورأس أسد بما في ذلك الذيل والقائمتين الأماميتين اللتين تنتهيان بمخالب أسد، في حين تنتهي قائمتاه الخلفيتان بمخالب طائر جارح. إن التنين مجنح ويرتدي تاجاً ذا قرون تتدلى أسفله جديلة ملتوية تنتهي بشكل متعرج. يفتح التنين فمه بشدة ليخرج منه تيارات مزدوجة متعرجة تصب في الأرض. يقبض البطل العاري على ذيل التنين بشدة. يتجه التنين نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة فقط وأذن واحدة نُقش صيوانها. إن الجزء العلوي من النقش مفقود بسبب تضرر الحوض، وهو يضم أعلى الرأس وجزء من الجناح ونهاية الذيل. يتكون الجناح من مجموعة من الريش المصطف المتفاوت الأطوال. يقف التنين حيث ترتكز قوائمه الأربعة بشكل مستقيم على الأرض، ويرفع ذيله الذي يُلاحظ وجود انتفاخ في نهايته ربما يدل على انتهاء الذيل برأس حيّة على غرار التمثيل السابق لكن ذلك غير مؤكد. يفتح التنين فمه وقد نُقشت الأنياب بداخله.

إن طبيعة التنين في ذاك العصر بسورية غير مؤكدة، وذلك نتيجة ندرة تمثيلاته في مشاهد الأعمال الفنية، وتؤكد دراسة التمثيلين السابقين أن التنين لا ينتمي إلى ربّ معين وأنه كائن من العالم الآخر، إلا أنه لا يمكن إضفاء صفة الشرّ عليه بشكل مؤكد لأن تمثيله على نصب عشتار يمثل الخصوبة.

---

[59] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390.

4-11-1-4- النسر برأس أسد والنسر برأسي أسدين:

يعتبر النسر برأس أسد من أقدم الكائنات المركبة التي تتكون من مجموعة أجزاء حيوانية. وهو يظهر في عصر البرونز الوسيط في مشهد ختم من مجموعة سيريغ ضمن مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في فرنسا (الرقم 54)، يعرض في أحد صفيه المتعاكسين نسر برأس أسد يتجه رأسه نحو اليسار، وهو يمسك غزالاً في فمه وظبياً في كل مخلب من مخالبه[60]. نُقش جسد الكائن المؤلف من جسد طائر النسر بالشكل الأمامي بينما نُقش رأس الأسد بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة ضمن الرأس، كما اهتم في إبراز تفاصيل الرأس الذي يضم العين والأنف ذات الشكل المسطح والفم المفتوح على مصراعيه والذي يقبض على غزال بداخله، وتحيط لبدة الشعر بالرأس ممتدة حتى العنق. يكسو الريش كافة أجزاء الجسد إذ تغطي بعض الخطوط الدقيقة الصدر والجناحين. يفرد الكائن جناحيه ذات الطول المتوسط على جانبي جسده وهما مزدانان بالريش المصطف على طول حافتهما السفلية. ويظهر ذيله مفروداً وهو مكونٌ من مجموعة ريش دقيق. يبسط النسر برأس أسد رجليه النحيلتين والمنتهيتين بالمخالب على جانبي جسده وقد أمسك بكل منهما بظبي صغير.

يوجد نموذج آخر من هذا الكائن المركب يتألف من رأسي أسدين مدمجين مع جسم نسر، وهو يظهر في حقل مشاهد الأختام الأسطوانية كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 59)، والذي يعرض في أعلى مشهده نسر برأسي أسدين يحمل آنية في كل مخلب من مخالبه[61]. نُقش جسد الكائن المكون من جسد طائر النسر بالصورة الأمامية فيما نُقش الرأسان بالشكل الجانبي وهما متعاكسان أي يتجهان عكس بعضهما البعض، وينظر كل منهما إلى اتجاه بحيث يشاهدان كامل سطح الختم. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الكائن إذ تبدو في كل رأس عين واحدة وأذن واحدة، كما اهتم بإبراز ملامح الوجهين الذي يضم كل منهما فماً مفتوحاً على مصراعيه. ويتصل كل منهما بالجسد بواسطة عنق طائر طويل. يكسو الريش كل أجزاء جسد الكائن الذي يفرد جناحيه الكبيرين على جانبي جسده وهما يتكونان من مجموعة من الريش المصطف والمتفاوت الأحجام. نُقش ذيله مفروداً وهو يتكون من مجموعة من الريش. يبسط النسر برأسي أسدين رجليه النحيلتين والمنتهيتين بمخالب كبيرة الحجم على جانبي جسده وهو يمسك بآنية في كل منهما. وتدل طريقة تمثيل الريش ضمن الجناحين على التأثير المصري.

[60] Seyrig, H. 1955: p. 34.
[61] Buchanan, B. 1966: No. 899, p. 176.

وقد يظهر أيضاً كعنصر ضمن عمود كما في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة. ويضم العمود رموزاً عديدة هي من الأعلى نسر برأسي أسدين، ثم رجل راكع، ثم طائر على قمة راية مستندة على ظهر أسد مضطجع[62]. نُقش جسد الكائن بالصورة الأمامية فيما نُقش الرأسان بالشكل الجانبي ويتجهان عكس بعضهما البعض. واعتمد الفنان على غرار التمثيل السابق على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الكائن إذ تبدو في كل رأس عين واحدة وأذن واحدة، كما اهتم بإبراز ملامح الوجهين إذ يفتح كل منهما فمه على مصراعيه. يتصل الرأسان بالجسد بواسطة عنقين طويلين نُقش في داخلهما خطوط دقيقة متوازية تمثل في آن واحد لبدة الأسد وعنق الطائر المكسو بالريش. نُقش جناحان قصيران مفرودان على جانبي الجسد، وهما يتكونان من مجموعة من الريش المصطف بشكل متوازي. كما نُقش الذيل عريضاً ومفروداً، وهو يتكون من مجموعة من الريش. يبسط الكائن رجليه المنتهيتين بمخالب كبيرة الحجم على جانبي جسده.

إنه من غير المعروف سواء كان النسر برأسي أسدين يملك نفس صفات وخواص ووظيفة النسر برأس أسد واحد، وإن تحديد طبيعة ووظيفة هذين الكائنين في هذا العصر غير ممكنة، بسبب ندرة تمثيلهما في مشاهد الأعمال الفنية. لكنهما نُقشا على الأرجح في فن النقش السوري كعناصر نقشية وتزيينية بمعزل عن المعاني الأسطورية والرمزية التي اتخذاها في بلاد الرافدين.

4-1-11-5- الإنسان برأس أسد:

يتكون الإنسان برأس أسد من جسد بشري ورأس أسد، ويظهر هذا الكائن المركب في فن النقش السوري في هذا العصر في تمثيل وحيد على الجدار الأيمن لحوض نذري من المعبد /D/ في إبْلا (الرقم 2)، والذي يعرضه في مركز المشهد وقد نُقش رأسه نقشاً نافراً بالصورة الأمامية وهو يمسك بكل يد من يديه بإحدى القائمتين الخلفيتين لأسدين نُقشا على جانبيه بالشكل الجانبي وفي وضعية السير. ونُقش أسفلهما على يمين الكائن المركب اثنان من الماعز، في حين لا يمكن تمييز الحيوانات المنقوشة في الجهة اليسرى. نُقش جسده البشري نقشاً عادياً على خلاف الرأس الأسدي، وقد نُقش جذعه بالشكل الأمامي بينما نُقشت ساقاه بالشكل الجانبي وهما تتجهان نحو اليسار وتتقدم إحداهما على الأخرى. وهو عارٍ تماماً باستثناء حزام يلتف حول خصره، كما نُقشت الأعضاء الذكرية. لا يمكن تحديد طبيعة ووظيفة هذا الكائن أو معرفة التفاصيل الشكلية التي مُثل بها بسبب ندرة تمثيله في هذا العصر.

---

[62] Pfãlzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.

في الختام يُلاحظ وجود أنواع متعددة من الكائنات المركبة التي تضم أجزاءً من جسد الأسد والتي يتسم كل منها بسمات مختلفة عن الآخر، وهي تشترك جميعاً باستثناء الإنسان برأس أسد، بوجود الأجنحة.

– الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الأسد في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

– تحمل مشاهد /53/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً، /98/ تمثيلاً لحيوان الأسد، تتوزع بين /4/ رؤوس أسود أو لبؤات منفصلة عن بقية أجزاء الجسد (الرقم 67)، و/94/ أسداً كامل الجسم كما يوضح الجدول رقم (2). وتحمل أغلب المشاهد تمثيلاً للأسد الذكر فيما تم تمثيل اللبؤة في حالات نادرة (100). ويظهر الأسد إما كعنصر إفرادي أو ضمن زوج متقابل.

– نُقش غالباً جسد الأسد بالصورة الجانبية. واهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه في معظم التمثيلات، حيث تم تمثيل العين المفتوحة غالباً باستثناء تمثيل وحيد (86)، ونُقش أحياناً إنسان العين بداخلها (4، 45، 66، 67، 103، 110). ويتميز الأسد بتمثيل الأذن وبشكل الأنف المسطح، ونُقش فمه مفتوحاً على مصراعيه في أغلب التمثيلات في دلالة على الزئير، ويظهر اللسان بداخله في تمثيل وحيد (30)، كما قد يظهر الفم مفتوحاً قليلاً مع ضم الشفاه من الأمام (45، 107)، وقد يظهر مغلقاً (19، 100، 110، 111، 112). وتم تمثيل الأنياب العلوية والسفلية في بعض التمثيلات (104، 55، 4) أو تم فقط تمثيل الأنياب العلوية (103، 2) أو السفلية فقط (105، 98).

– تم تمثيل اللبدة التي تحيط بوجه الأسد وعنقه وتمتد في أغلب التمثيلات لتغطي بداية الصدر وجزءاً من الظهر. وقد مثُلت بعدة أساليب: إما تُحدد بدايتها بخط منقوش حول الوجه يترافق مع وجود تضخم حول العنق (7، 30، 45، 101، 114، 116)، أو تكون ممثلة من خلال وجود تضخم حول العنق دون تحديد بدايتها أو نهايتها (11، 51، 59، 61، 82، 105، 106، 108)، أو من خلال نقش خطوط وتحزيزات دقيقة في منطقة العنق (13، 19، 44، 86، 102، 113، 114)، أو من خلال نقش الخطوط الخارجية المكونة للعنق والصدر ومؤخرة الرأس على شكل تحزيزات أو كتل صغيرة أو شعيرات إما من الجهة العلوية أو السفلية أو من كلا الجهتين (52، 62، 103، 107، 108، 112، 114، 117)، أو على شكل خطوط دقيقة متوازية (2، 11، 60، 62، 66، 68، 90، 98)، أو خطوط دقيقة شعاعية الشكل (111)، أو جدائل وخصل شعر ملتفة (4)، وقد تكون على شكل حافة سميكة تحيط بالرأس يخرج منها عدة

خطوط دقيقة تمتد على العنق (110)، أو على شكل حافة سميكة تحيط بمؤخرة الرأس والعنق مع تضخم بمنطقة العنق (115). وقد لايوجد تمثيل واضح للبدة في بعض التمثيلات بسبب وضعية الجسد أو أسلوب النقش (62، 55، 104).

– يظهر الذيل في أغلب التمثيلات باستثناء (51، 82، 100)، ويكون غالباً مقوساً ويتجه إلى الأعلى وقد ينتهي بكتلة صغيرة تمثل خصلة شعر، باستثناء بعض التمثيلات التي يكون فيها متدلياً نحو الأسفل (2، 4، 7، 61، 104، 107)، أو يلتف فوق الظهر بحيث يصبح مستقيماً (11، 13، 19)، أو يكون ملتفاً نحو الأعلى بشكل متموج (30، 105، 108، 110، 114).

– تظهر قوائم الأسد الأربعة في أغلب التمثيلات أو تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة تخفي كل منهما القائمة الأخرى خلفها (66، 68، 82، 90، 100، 106، 110، 111، 114، 115، 117)، كما من الممكن أن تظهر قائمة أمامية واحدة وقائمتان خلفيتان (30، 68، 101، 102، 103)، أو قائمة خلفية واحدة وقائمتان أماميتان (2، 45، 52، 59، 105، 112، 113)، وتم تمثيل المخالب في بعض التمثيلات إما في نهاية القوائم الأربعة (102، 104، 4، 106، 110، 111، 66، 2) أو في نهاية القائمتين الأماميتين فقط (98).

– تم تمثيل شعر جسد الأسد في بعض التمثيلات على شكل بروزات دقيقة تحت الإبط في الجهة السفلية من القائمتين الأماميتين (108)، أو على شكل خطوط صغيرة متناثرة (13، 19). كما نُقشت خطوط دقيقة على ظهر وقوائم الأسد لخلق إحساس بالتحجيم والحركة في تمثيل وحيد (2).

– ظهر الأسد في سبعة مشاهد هي مشهد صراع الحيوانات الذي يكون فيه إما مهاجماً للحيوانات الأليفة (2، 105، 106)، أو في صراع مع أسد آخر (98، 107، 108)، بالإضافة إلى استمرار تمثيل موضوع صراع الأسد والثور. ومشهد قتل الحيوانات، ومشهد الأسدين المتقابلين، ومشاهد مواكب أو صفوف الحيوانات، كما ظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية. لكن يُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد الصيد باستثناء تمثيل وحيد يصور رامي سهام يوجه سهمه إليه (2)، بالرغم من أن عملية صيد الأسود كانت من ضمن واجبات الملك في ذلك العصر وكانت شائعة بكثرة.

– ظهر الأسد في تسعة وضعيات هي وضعية الوقوف، ووضعية الوقوف على القائمتين الخلفيتين مع مد القائمتين الأماميتين نحو الأمام أو تثبيتهما على ظهر الفريسة، ووضعية السير، ووضعية الجلوس على العجز مع إسناد القائمتين الأماميتين بشكل عامودي على الأرض أو مع إسناد قائمة على الأرض ورفع الأخرى نحو

الأعلى، ووضعية القفز إما هابطاً منحدر أو على ظهر الفريسة، ووضعية تثبيت الأسد بشكل مقلوب إما برفعه رأساً على عقب أو برفعه من قائمته الخلفية إلى الأعلى، ووضعية الوثب العالي التي تظهر بشكل نادر، ووضعية الاضطجاع التي تتميز عند الأسد بكون قائمتيه الأماميتين المثنيتين تحته تتجهان نحو الأمام بحيث تتقدما الجسد.

- يترافق الأسد مع الربّة عشتار بوصفه حيوانها الرمز، حيث يظهر مضطجعاً في حين تضع الربّة عشتار إحدى قدميها فوق ظهره. وهي تترافق إما مع أسد واحد (30) أو مع أسدين (82) أو مع لبوة (100). كما يترافق الأسد مع أرباب آخرين مثل ربّ الشمس(101). وقد يمسك الربّ المرافق بلجام يمتد إلى الأسد (100، 101).

- يظهر الأسد بالترافق مع البطل العاري في عدة وضعيات تؤكد جميعها على دور البطل كقاهر للأسود (55، 102-104).

- يظهر الأسد بالترافق مع الإنسان إما بوصفه الصياد أو رامي السهام (2)، أو الكاهن (4).

- يظهر الأسد بالترافق مع حيوانات أخرى هي: الثور والغزال والوعل والأيل والبغل والماعز والكلب وابن آوى والقرد والطائر وأيضاً الكائنات المركبة مثل الغِرْفين.

- يظهر الأسد وهو يسند راية فوق ظهره تنتهي برمز طائر في الأعلى، ويكون في وضعية الاضطجاع (68،90).

- تظهر عدة أنواع من الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الأسد وأجزاء إنسانية أو أجزاء من حيوانات أخرى في مشاهد الأعمال الفنية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط هي: أبو الهول، الغِرْفين، التنين، النسر برأس أسد، النسر برأسي أسدين، الإنسان برأس أسد. والتي يضم كل منها نسبة معينة من جسد الأسد. وتتفاوت نسب تمثيلها في مشاهد الأعمال الفنية إذ يحمل /16/ عملاً فنياً، /23/ تمثيلاً لأبي الهول، ويحمل /15/ عملاً فنياً /22/ تمثيلاً للغرْفين، ويحمل عملين فنيين تمثيلين للتنين، كما يحمل عملين فنيين تمثيلين للنسر برأسي أسدين، فيما يظهر تمثيل واحد فقط لكل من الإنسان برأس أسد والنسر برأس أسد كما يوضح الجدول رقم (2).

4-2- الظبائيات والأيليات:

تنتمي الظبائيات والأيليات إلى الحيوانات الثديية من ذوات الحوافر التي بقيت خارج نطاق عملية التدجين إلا أنها شهدت إفراطاً في الصيد[63]. وتضم عائلة الظبائيات عدة أنواع منها المها والثيتل، والغزلان التي من أنواعها: الغزال الدُرَقي، وغزال الجبل أو يسمى الادمي، والغزال العفري (الشكل 14). فيما توجد ثلاثة أنواع محلية من الأيائل في المشرق العربي القديم هي: الأيل الأحمر، واليأمور أو اليحمور، والأيل الأسمر (الشكل 15). (تم التوسع في الأنواع في الفقرة /1-1-4-2-2/)

تحمل مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط تمثيلات للظبائيات وللأيليات، والتي يُلاحظ بناءً على أنواعها وسماتها الجسدية بأنها تتماثل تقريباً في الأحجام وفي شكل الجسد وشكل الرأس، وتختلف في شكل القرون فقط. وبالتالي سيتم الاعتماد على شكل القرون لتحديد نوع الحيوان الممثل في مشاهد الأعمال الفنية سواء كان أيلاً أم غزالاً.

سيعمل البحث على سبر تمثيل حيوانات هاتين العائلتين في مجموعة من اللقى الأثرية، وستُعرض نقوش عائلة الظبائيات أولاً، ومن ثم نقوش عائلة الأيليات وتتم دراستها على التوالي:

4-2-1- الظبائيات:

تظهر الغزلان في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة في عدة وضعيات وبالترافق مع عدة أشكال بشرية وحيوانية، سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية هي: /13/ ختماً أسطوانياً، وثلاثة قوالب طينية من ماري. فيما يلي ستُعرض نقوش الغزال وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

4-2-1-1- الغزال مع الأرباب:

يظهر الغزال بالترافق مع عدة أرباب في مشاهد الأعمال الفنية، فهو يظهر مع الربّ أمورو بوصفه حيوانه الرمزي المرافق، كما في مشهد ختم من موقع آلالاخ (الرقم 65)، يعرض رجلاً ملتحياً طويلاً يحمل خطافاً في

---

[63] Gilbert, A. 2002: p. 21.

يده اليمنى ويضع قدمه اليمنى على غزال صغير رابض، وهو يمثل على الأغلب الربّ أمورو[64]. نُقش الغزال أمام الربّ بحيث يتقدمه وهو يتجه نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان في تكوينه للغزال على نقش مجموعة من الكتل المختلفة الأشكال والأحجام والتي تؤلف في مجموعها الهيكل العام الرمزي له. كما اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو الأذن اليسرى ذات الشكل البارز، والقرن الأيسر الطويل والذي ينتهي بانحناء خفيف، كما تبدو قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. لا يوجد تمثيل للعين وقد نُقش الخطم بارزاً نحو الأمام فيما يبدو العنق نحيلاً وطويلاً ومرفوعاً. يضطجع الغزال إذ يثني كل من قائمتيه الخلفيتين والأماميتين تحت جسده. ونُقش ذيله على شكل كتلة صغيرة ملتصقة بالجسد. ترتكز قدم الربّ في وسط ظهر الغزال تماماً.

أيضاً من الممكن أن يظهر الغزال بالترافق مع أرباب آخرين على مثال ربّ الطقس كما في مشهد ختم أسطواني من مجموعة إيرلينماير (الرقم 52) يعرض في يسار المشهد رجلاً يرتدي ثوباً ملكياً يقترب من ربّ الطقس وقد نُقش بينهما حيوان رباعي، اعتبرته الباحثة جون آروز أرنباً برياً[65]. لكن بملاحظة تفاصيله الجسدية يتضح من شكل أذنيه الصغيرتين وامتلاكه لقرنين وحوافر بأنه غزال. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وأذن واحدة نحيلة ذات شكل بارز، كما تبدو قائمة خلفية واحدة فقط. نُقش القرنان طويلين وذات شكل منحني والخطم بارز. يرفع الغزال رأسه لينظر نحو ربّ الطقس، وهو يجلس على عجزه إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده فيما يرفع الجزء الأمامي من جسده فارداً قائمته الأمامية اليسرى بشكل مستقيم وهي ترتفع قليلاً عن الأرض، بينما يرفع قائمته الأمامية اليمنى بشكل منثني نحو الأعلى باتجاه ربّ الطقس. وقد نُقشت المفاصل الرسغية على شكل بروزات أعلى الحوافر في الجهة الخلفية من القوائم.

وبالتالي يُلاحظ ظهور الغزال بالترافق مع الربّ أمورو في المشهد الرئيسي بحيث يتقدمه، وبحيث يضع الربّ قدمه فوق ظهره، مع الإشارة إلى أن الغزال قد اعتبر حيوان الربّ أمورو الرمزي. كما يظهر أيضاً في الوسط بين ربّ الطقس ومتعبد. ويكون الغزال إما مضطجعاً أو جالساً على عجزه مع رفع الجزء العلوي من جسده. تم تمثيل الغزال بالشكل الجانبي، ويختلف التمثيلان في اتجاه رأس ونظر الحيوان بين أن يكون موجهاً إما نحو الربّ أو ينظر في نفس اتجاه نظر الربّ، كما يختلفان في أسلوب التمثيل والتفاصيل الجسدية الممثلة.

---

[64] Collon, D. 1975: p. 73-74, no. 135.
[65] Aruz, J. 2008a: Cat. No. 72, p. 133.

4-2-1-2- الغزال مع البطل العاري:

يظهر الغزال بالترافق مع البطل العاري في تمثيل وحيد على ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 72)، والذي يعرض في مشهده الجانبي رجل وامرأة متعانقان، وقد نُقش تحتهما بطل راكع يمسك بغزالين[66]. يتجه رأس كل من الغزالين نحو البطل العاري وقد نُقشا بشكل متعاكس كما نُقشا بالشكل الجانبي. إن رأسيهما غير واضحين تماماً بسبب صغر حجمهما ولوجود تمثيل لقبضتي البطل، لكن يبقى بالإمكان ملاحظة وجود تمثيل لعين واحدة مفتوحة في دلالة على اليقظة، كما يمكن ملاحظة وجود تمثيل لقرن واحد صغير يتضح أكثر في الغزال الأيسر. يُحكم البطل قبضته على عنقي الغزالين الممثلين بشكل مقلوب إذ يرتفع جسداهما في الهواء نحو الأعلى في وضعية غير واقعية ويبدو كأن الفنان قد مَثَّلَ اللحظة الخاطفة التي يركع فيها البطل وهو يمسك الغزالين بحيث يرتفع جسداهما نحو الأعلى نتيجة قوة وسرعة حركة البطل. يبدو عُنقا الغزالين طويلين وهما منحنيان مع الظهر بشكل متقوس نحو الخلف. ترتفع قائمتاهما الخلفيتان بشكل مستقيم نحو الأعلى وهما منتهيتان بالحوافر، فيما تتدلى إحدى قائمتيهما الأماميتين بشكل مفرود نحو الأسفل بينما نُقشت الأخرى منثنية، ولا يوجد تمثيل للذيل. تدل وضعية الغزالين على عجزهما التام.

4-2-1-3- الغزال في مشهد تقدمة الحيوانات:

كان الغزال من ضمن التقدمات الحيوانية التي كانت تقدم إلى الآلهة في مناسبات مختلفة، إذ يتكرر في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر تمثيل رجل هو على الأرجح متعبد يُقدم غزالاً إلى الربّ الذي يقف أمامه. تختلف طريقة حمل المتعبد للغزال من تمثيل لآخر، فقد يكون يحمله بين يديه كما في مشهد ختم أسطواني من ماري (الرقم 125) يعرض متعبداً يحمل غزالاً ليقدمه إلى ربّ الشمس[67]. يتجه الغزال نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسد الغزال إذ تبدو عين واحدة فقط هي العين اليمنى وقد مُثلت مفتوحة، كما تظهر الأذن اليمنى الصغيرة الحجم. نُقش القرنان الاثنان قصيرين وذوا انحناء لطيف في نهايتهما، كما نُقش الخطم بارزاً والفم مفتوحاً. يمسك المتعبد بالغزال بكلتا يديه، وتتدلى قوائم الغزال الأربعة نحو الأسفل بشكل مرخي وقد نُقشت الحوافر في نهايتها، ويدل شكل القوائم على حالة الاسترخاء والسكينة لدى الغزال والمترافقة مع اليقظة التي يدل عليها رفع الغزال لعنقه واتجاه نظره نحو الربّ. إن تمثيل الذيل غير واضح.

---

[66] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 27, p. 31.
[67] Hammade, H. 1994: No. 356, p. 61.

وقد يظهر المتعبد حاملاً للغزال على ظهره كما في مشهد ختم من تل براك (الرقم 126) يعرض متعبدة تحمل غزالاً على كتفيها. وهي تقف خلف ربّة، وتقف كلاهما أمام ربّ ملتحٍ يجلس على عرشه[68]. يختفي جسد الغزال خلف جسد المتعبدة بحيث لا يظهر منه سوى رأسه وعنقه وقائمته الأمامية اليمنى. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. إن ملامح وجه الغزال غير واضحة بسبب سوء الطبعة. تبرز الأذن اليسرى الصغيرة من جانب الرأس ويبدو الخطم بارزاً نحو الأمام والقرنان طويلان ومتعرجان. يظهر العنق مرفوعاً، وتبدو القائمة الأمامية اليمنى متدلية بشكل مرخي نحو الأسفل وهي تنتهي بالحافر.

أو قد يكون المتعبد يحمل الغزال من قائمته الخلفية كما في مشهد ختم من ترقا (الرقم 110) يعرض رجلاً يقف على اليمين وهو يمسك حيواناً ذا قرون من إحدى قائمتيه الخلفيتين، ويقف بمواجهة امرأة تحمل طائراً[69]. يتميز الحيوان بالقرنين والأذن الصغيرة والخطم البارز والقوائم المتساوية الطول والمنتهية بالحوافر الواضحة في القائمتين الأماميتين مما يدل على أنه غزال. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وأذن واحدة ذات شكل بارز. يظهر القرنان طويلان ومنحنيا الشكل. نُقشت بضعة خطوط على عرض العنق تمثل تجمع جلد العنق بسبب وضعية الغزال المقلوبة ومحاولته رفع رأسه نحو الأعلى. يمسك الرجل بالغزال بشكل مقلوب من قائمته الخلفية اليمنى بحيث تلتف أصابعه حولها فيما تتدلى قائمته الخلفية الأخرى بشكل مرخي نحو الأسفل، كما تبدو إحدى قائمتيه الأماميتين متدلية نحو الأسفل فيما يثني الغزال قائمته الأمامية الأخرى. يلتف ذيله الشديد القصر نحو الأعلى.

وبالتالي يظهر الغزال في مشاهد تقدمة الحيوانات بحيث يحمله المتعبد إما بين يديه أو على ظهره أو بشكل مقلوب من قائمته الخلفية. ويتم تقديم الغزال إلى عدة أرباب منهم ربّ الشمس والربّة العارية وربّ غير محدد الهوية يجلس على عرشه. تشترك التمثيلات السابقة في نقش الغزال بالشكل الجانبي وبتمثيل قرنين اثنين فيما تختلف في التفاصيل الشكلية وفي أسلوب التمثيل.

4-2-1-4- الغزال في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

يظهر الغزال في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات ضمن تمثيل وحيد على ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال (الرقم 84) الذي يعرض مجموعة أعمدة مؤطرة يحتوي كلاً منها على تكرار لنوع واحد من الحيوانات

[68] Hammade, H. 1994: No. 366, p. 67.
[69] Buccellati, G. and Kelly-Buccellati, M. 1983: Fig. 6B, p. 65.

أو الجدائل والزخارف والتي من ضمنها حيوان الغزال[70]. يضم العمود ثلاثة غزلان متماثلة تتجه نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الغزال إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة والأذن اليسرى الكبيرة الحجم ذات الشكل المدبب والتي نُقش صيوانها، كما تظهر قائمة أمامية واحدة وقائمة خلفية واحدة تخفي كلاً منها القائمة الأخرى خلفها. نُقش الخطم بشكل بارز، ويظهر القرنان طويلين وذوا شكل مقعر أي ينحنيان نحو الأمام. يبدو العنق طويل ومرفوع والظهر منحني الشكل. تضطجع الغزلان الثلاثة في هدوء إذ تثني قوائمها الأمامية والخلفية تحتها في حين ترفع رأسها ويتجه نظرها نحو الأمام. تتدلى ذيولها القصيرة نحو الأسفل. ويُلاحظ أن الغزال الأخير يبتعد مسافة أكبر بكثير من المسافة التي تفصل بين الغزالين الآخرين.

4-2-1-5- الغزال في حقل المشهد:

يظهر الغزال كعنصر مستقل في حقل المشهد ضمن تمثيل وحيد على ختم من موقع ماري (الرقم 134) يعرض غزالاً مضطجعاً بين رأسي ملك وربّ مسلح يدوس على رجل ملقى تحت أقدامه[71]. يتجه الغزال نحو اليسار أي نحو الربّ وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وقرنٌ واحدٌ طويل ذات نهاية منحنية، وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. لا يوجد تمثيل للأذنين. وقد نُقش الخطم بارزاً بشكل ضئيل، والعنق طويلاً ومرفوعاً والظهر منحني الشكل. يثني الغزال قائمتيه الأماميتين والخلفيتين تحت جسده. ويلتف ذيله القصير نحو الأعلى. إن العين المفتوحة والعنق المرفوع يدلان على حالة اليقظة.

4-2-1-6- زوج من الغزلان:

يظهر زوج من الغزلان في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم ساميا من موقع ماري (الرقم 28) والذي يعرض في أقصى يسار الصف العلوي زوجاً من الغزلان اللذين يجثمان ظهراً إلى ظهر، ويدير كل منهما رأسه نحو الآخر[72]. نُقش الغزالان بالشكل الجانبي وبشكل متعاكس. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدي الغزالين إذ تبدو عين واحدة مفتوحة وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وأذن واحدة كبيرة ذات شكل مدبب وقد نُقش صيوانها، وقرن واحد طويل ذات شكل منحني، كما تظهر قائمة خلفية واحدة للغزال الأيمن

[70] Porada, E. 1985: Fig. 21, p. 97.
[71] Collon, D. 1990: p. 25.
[72] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 223.

الذي يخفي خلفه النصف الخلفي من جسد الغزال الأيسر. يبدو الخطم بارزاً بشدة نحو الأمام والعنق نحيل ومرفوع. يضطجع الغزالان إذ تنثني قائمتاهما الخلفيتان وإحدى قائمتيهما الأماميتين تحتهما، في حين يرفع كل منهما قائمته الأمامية الأخرى المقابلة لقائمة الغزال الآخر بشكل منثني بحيث يرتفع الحافر عن الأرض، فيبدوان كما لو أنهما يهمّان بالنهوض. وقد نُقشت المفاصل الرسغية على شكل بروزات أعلى الحافر في الجهة الخلفية من القائمتين الأماميتين. ولا يوجد تمثيل لذيل الغزال الأيمن.

4-2-1-7- الغزال مع حيوانات أخرى:

يظهر الغزال في بعض مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع حيوانات مختلفة كما في مشاهد ثلاثة قوالب طينية مستديرة الشكل من ماري. يعرض اثنان منها (أرقام 15، 20) نموذجاً واحداً من الغزلان يتكرر ضمن المشهد الواحد مترافقاً مع حيوانات أخرى. إذ يعرض مشهد القالب الأول (الرقم 15) خمسة غزلان تتصف بالآذان الطويلة والقرون القصيرة تسير نحو اليسار، ويتخللها خمسة حيوانات صغيرة هي ثلاث بنات آوى وكلبان[73]. فيما يعرض مشهد القالب الثاني (الرقم 20) ثلاثة غزلان وخمسة طيور[74]. ويختلف القالبان في ترتيب وتوزيع الحيوانات ضمن المشهد. تتجه جميع الغزلان نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الغزال إذ تبدو العين اليسرى فقط والأذن اليسرى الصغيرة الحجم ذات الشكل المدبب. يبرز الخطم الطويل والنحيل بشدة نحو الأمام. نُقش القرنان بشكل مستقيم. يبدو العنق مرفوعاً ويتجه نظر الغزال نحو الأمام. تتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على أنه في وضعية السير. ويتدلى ذيله الطويل نحو الأسفل.

فيما يعرض القالب الثالث (الرقم 14) نموذجاً مختلفاً قليلاً من الغزلان، يتكرر أيضاً ضمن المشهد الذي يضم عشرة حيوانات متوزعة في الحقل هي أربعة غزلان وستة كلاب[75]. تتجه الغزلان الأربعة نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. لايوجد تمثيل واضح لملامح الوجه نتيجة صغر حجم الحيوان الممثل، وهو يتميز بالخطم البارز وبتمثيل قرن واحد طويل ومستقيم الشكل. يتجه رأس الغزال نحو الأمام في حين تتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على أنه في وضعية السير. وقد نُقش ذيله طويلاً ومتدلياً نحو الأسفل.

---

[73] Parrot, A. 1959: No. 21, p. 42.
[74] Parrot, A. 1959: No. 23, p. 44.
[75] Parrot, A. 1959: No. 22, p. 43.

أيضاً يظهر الغزال برفقة حيوانات عديدة ضمن مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 62) يعرض مجموعة من الحيوانات من ضمنها غزال وأسد في أعلى المشهد، وقد نُقشت وردية أمام الغزال، وتحتهما ثور ووعل وفي الأسفل وعل وأسد[76]. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة وقد نُقش إنسان العين بداخلها، والأذن اليسرى الصغيرة الحجم ذات الشكل البارز، والقرن الأيسر الطويل ذو الشكل المستقيم والذي يملك انحناءً خفيفاً في نهايته. يبرز الخطم بشده نحو الأمام وقد نُقش الفم مفتوحاً. يمدُّ الغزال قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم ومتوازي دون أن ترتكزا على أي أرضية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين اللتين ترتفعان بشدة إلى الأعلى، بحيث يظهر بطنه مشدوداً وظهره متقوساً في دلالة على الجري السريع وفي وضعية مشابهة لوضعية الوثب العالي، بحيث يبدو هارباً من الأسد. ويظهر ذيله قصيراً جداً وهو يرتفع نحو الأعلى.

كما يظهر برفقة عدة حيوانات في مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 105)، والذي يعرض غزالاً يجري في أعلى المشهد فوق أسد يهاجم حيوان يتقدمه[77]. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو العين اليسرى الكبيرة الحجم، والأذن اليسرى الطويلة. نُقش القرنان الشديدا الطول بشكل منحني، ويبرز الخطم قليلاً نحو الأمام. يمدّ الغزال قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم ومتوازي دون أن ترتكزا على أي أرضية، وكذلك يمد قائمتيه الخلفيتين بشكل مفرود بحيث تبتعد القائمتان عن بعضهما وترتفعان بشدة إلى الأعلى، ويظهر بطنه وظهره مشدودين في وضعية مشابهة لوضعية الوثب العالي. ويُلاحظ غياب تمثيل الذيل.

ويظهر الغزال بالترافق مع حيوانات أخرى في مشاهد الأختام الأسطوانية الجانبية أيضاً على غرار مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 89) يعرض في الصف السفلي من المشهد الجانبي ماعز خلف غزال، وقد نُقش بينهما رأس إنسان ورأس ماعز[78]. يتجه الغزال نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة وقرن واحد طويل منحني الشكل. يبدو الخطم بارزاً قليلاً نحو الأمام وقد نُقش الفم في طرفه. نُقشت عدة خطوط دقيقة حول العنق تمثل شعر الجسد. يرفع الغزال عنقه ويتجه نظره نحو الأمام، فيما ترتكز قوائمه الأربعة بشكل مستقيم على الأرض مما يدل على وضعية الوقوف. ولا يوجد تمثيل للذيل.

---

[76] Buchanan, B. 1966: No. 898, p. 175-176.

[77] Aruz, J. 2008a: Cat. No. 247, p. 395.

[78] كيونه، هارتموت 1985: الرقم 29، ص76.

تتنوع الحيوانات التي تظهر بالترافق مع الغزال وهي الطائر، الكلب، ابن آوى، الأسد، الوعل، الثور، الماعز، والغِرْفين من الكائنات المركبة. كما تتنوع الوضعيات التي يظهر الغزال فيها بين وضعية السير ووضعية الوقوف ووضعية القفز المترافق مع الجري السريع والمشابهة لوضعية الوثب العالي. تشترك التمثيلات في كون الغزال قد مُثل بالشكل الجانبي فيما تختلف في التفاصيل الجسدية الممثلة وفي أسلوب النقش.

4-2-1-8- رؤوس الغزلان:

نادراً ما يظهر في عصر البرونز الوسيط نقش لرأس الغزال ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية. وهو يظهر كعنصر وحيد ضمن حقل المشهد على مثال ختم أسطواني من متحف بروكسل (الرقم 91) يعرض في الحقل رأس غزال نُقش إلى اليسار من ربّة عارية ترفع أطراف ثوبها وتنظر إلى الناحية الأخرى، وإلى اليمين من رجل مسلح يقف بمواجهة ربّة متضرعة، بحيث نُقش الرأس خلف رأسي الشخصيتين[79]. يتجه رأس الغزال نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط إذ تظهر العين اليمنى المفتوحة والأذن اليمنى الصغيرة الحجم ذات الشكل البارز. فيما نُقش القرنان طويلين ومتعرجين. ويضم نقش الرأس جزءاً من العنق.

- الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الظبائيات في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- إن أكثر أنواع الظبائيات الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية في سورية خلال هذا العصر تنتمي لجنس الظباء وتحديداً الغزلان، لكن يصعب تحديد أنواع الغزلان الممثلة بدقة بسبب صغر حجم التمثيلات وتقاربها في الشكل والحجم وشكل القرون. ويحمل /18/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً، /33/ تمثيلاً لحيوان الغزال، تتوزع بين تمثيل وحيد لرأس غزال منفصل عن بقية أجزاء الجسد (الرقم 91)، و/32/ غزال كامل كما يوضح الجدول رقم (2). ويكون الغزال ممثلاً إما بشكل إفرادي أو كزوج متقابل منقوش ضمن المشهد (28).

- نُقش غالباً جسد الغزال بالصورة الجانبية. ويتميز الغزال بالعين المفتوحة والتي تدل على اليقظة والتي قد يظهر إنسان العين بداخلها (28، 52، 62، 134)، وبالخطم البارز الذي قد يحمل تمثيلاً للفم مفتوحاً (62، 125) أو مغلقاً (89).كما يتميز بالعنق المرفوع، ويتميز أيضاً بتمثيل أذن واحدة صغيرة الحجم وذات شكل

---

[79] Homes-Fredericq, D. et al 1982, No. 103, p. 61.

بارز في معظم التمثيلات أو قد تكون طويلة (105)، أو كبيرة الحجم وذات شكل مدبب وقد نُقش صيوانها (28، 84).

– نُقشت القرون إما على شكل قرنٍ واحد طويل وذات شكل منحني (28، 65، 89) أو طويل ومستقيم الشكل (14)، أو طويل ومستقيم الشكل مع انحناء خفيف في نهايته (62، 134). أو نُقش قرنان اثنان طويلان وذوا شكل منحني (52، 110، 105)، أو طويلان وذوا شكل متعرج (91، 126)، أو طويلان وذوا شكل مستقيم (15، 20) أو طويلان وذوا شكل مقعر (84)، أو قصيران (125). وإن طول القرون وضخامة حجمها يدل على تمثيل ذكور بالغة متقدمة السن.

– تظهر قوائم الغزال الأربعة إما مثنية تحت الجسد (65، 84، 134) وقد تنثني القائمتان الخلفيتان فقط تحت الجسد (52، 28)، أو ترتكز القوائم الأربعة عمودياً على الأرض (14، 15، 20، 89)، أو تمتد بشكل مفرود في الهواء (72، 62، 105)، أو تتدلى بشكل مرخي نحو الأسفل (125، 126، 110). وقد تكون إحدى القائمتين الأماميتين مرفوعة بشكل منثني (52، 72، 110)، أو تنثني بحيث يلامس الحافر الأرض (28). وقد نُقشت المفاصل الرسغية على شكل بروزات صغيرة فوق الحوافر في الجهة الخلفية من القوائم الأربعة (28، 52).

– يظهر الذيل في معظم تمثيلات الغزال باستثناء (28، 52، 72، 89، 105). وهو غالباً قصير ويلتف نحو الأعلى (62، 110، 134)، أو نحو الأسفل (84)، أو طويلاً ويتدلى نحو الأسفل (14، 15، 20). وقد يكون على شكل كتلة دائرية ملتصقة بالجسد (65).

– نُقشت عدة خطوط دقيقة حول العنق تمثل إما تجمع جلد العنق الناتج عن وضعية الغزال المقلوبة (110) أو تمثل شعر الجسد (89).

– ظهر الغزال في سبعة مشاهد مختلفة هي: مشهد تقدمة الحيوانات، ومشهد صراع الحيوانات (62)، ومشهد مواكب وصفوف الحيوانات، كما يظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد ويظهر في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية، وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة. لكن يُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد الصيد باعتباره كان أحد أبرز الطرائد الأكثر اصطياداً في هذا العصر.

– ظهر الغزال في سبع وضعيات هي: وضعية الاضطجاع، ووضعية السير، ووضعية الوقوف، ووضعية الجلوس على العجز مع رفع الجزء الأمامي من الجسم، ووضعية التثبيت بالمقلوب، ووضعية النهوض والتي تمثل لحظة استعداد الحيوان للنهوض، ووضعية الجري السريع والتي تشابه وضعية الوثب العالي.

– يعتبر حيوان الغزال حيوانَ الربّ أمورو الرمزي، حيث يظهر بالترافق معه في وضعية واحدة يكون فيها الغزال في وضعية الاضطجاع في حين يقف الربّ أمورو واضعاً قدمه على ظهر الغزال (65). أيضاً يترافق الغزال مع ربّ الطقس (52). ومع كل من ربّ الشمس (125) والربّة العارية (110) في مشاهد تقدمة الحيوانات.

– يظهر الغزال بالترافق مع البطل العاري حيث يقوم فيه البطل الراكع بتثبيت غزالين بشكل مقلوب (72).

– يترافق الغزال مع الإنسان في مشهد التقدمة حصراً بوصفه الرجل المتعبد (110، 125) أو المرأة المتعبدة (126) الذي/التي سيقدم الغزال إلى الربّ. وتختلف طريقة حمل الغزال إذ قد يحمله المتعبد بين يديه أو على ظهره أو بشكل مقلوب من قائمته الخلفية.

– يظهر حيوان الغزال بالترافق مع عدة حيوانات هي: طائر، كلب، ابن آوى، أسد، وعل، ثور، ماعز، وغِرْفين مركب.

– لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أيّة كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الغزال.

4-2-2- الأيليات:

لعب الأيل دوراً مهماً في حياة الإنسان منذ العصور الحجرية القديمة، وهو يظهر في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية في عدة وضعيات وبالترافق مع عدة أشكال بشرية وحيوانية. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية تتمثل في ثلاثة أختام أسطوانية، وثلاثة قوالب طينية من ماري. وسيتم الاعتماد على شكل القرون المتشعبة لتحديد نوع الحيوان بوصفه أيلاً.

فيما يلي ستُعرض نقوش الأيل وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

4-2-2-1- الأيل في مشهد الشجرة:

يتكرر ظهور مشهد الشجرة وسط حيوانين يحيطان بها من كلا الجانبين في مشاهد الأعمال الفنية قد يكونا اثنين من الأيائل، كما في مشهد قالب طيني من ماري (الرقم 10، الشكل 6: هـ) والذي يعرض حيوانين يقفزان نحو البراعم الرقيقة والناعمة لجذع شجرة، وقد حددهما المنقب أندريه بارو بكونهما ماعزين[80]. إلا أن شكل قرونهما المتشعب والمخالف لشكل قرون الماعز يدل على أنهما نوع من الأيائل ويمثلان تحديداً حيوان

[80] Parrot, A. 1959: No. 2, p. 34.

اليحمور. نُقش الأيلان بالشكل الجانبي وبشكل متقابل. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر أذن واحدة فقط ذات شكل بارز. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه ربما نتيجة صغر حجم الأيلين الممثلين. نُقش قرنان طويلان وذوا شكل متشعب. يبرز خطما الأيلين نحو الأمام ويبدو عنقاهما نحيلين ومرفوعين. يفرد الأيلان قائمتيهما الخلفيتين بشكل مستقيم بحيث يبدوان وكأنهما يرتكزان على حافة القالب الدائري أو يقفزان في الهواء. في حين تنثني قائمتاهما الأماميتان وتمسان أغصان الشجرة، وكأنهما يستندان عليها للوصول إلى البراعم. يلتف ذيلاهما الصغيرا الحجم نحو الأعلى.

4-2-2-2- الأيل في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

يظهر الأيل ضمن مشاهد عدة أعمال تعرض مواكباً أو صفوفاً من الحيوانات المتنوعة على غرار قالب طيني دائري الشكل من ماري (الرقم 11)، يحمل نقش لمجموعة من الحيوانات المتتالية التي تسير نحو اليمين، من ضمنها أيل يظهر خلف معزاة وأمام أسد يليه ماعزان وبغلان[81]. نُقش الأيل بالشكل الجانبي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر الأذن اليمنى فقط وهي صغيرة وذات شكل بارز. لم يبرز الفنان ملامح الوجه ربما نتيجة صغر حجم الأيل الممثل. نُقش القرنان طويلين ومتشعبين. يظهر الخطم بارزاً بشدة نحو الأمام والعنق مرفوع. تتقدم إحدى قائمتي الأيل الأماميتين على القائمة الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على وضعية السير. ويلتف ذيله الشديد القصر نحو الأعلى.

كما يظهر الأيل ضمن موكب مؤلف من حيوانات الأيل فقط كما في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال (84) الذي يعرض مجموعة أعمدة مؤطرة يحتوي كلاً منها على تكرار لنوع واحد من الحيوانات من ضمنها حيوان الأيل[82]. يضم العمود أيلين يتجهان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. وهما متماثلان باستثناء غياب تمثيل الأذن في الأيل الثاني. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأيل إذ تبدو العين اليسرى الصغيرة وتبدو في الأيل الأول الأذن اليسرى الكبيرة الحجم ذات الشكل المدبب والتي نُقش صيوانها. يبرز الخطم الرفيع بشدة نحو الأمام، ويظهر القرنان طويلين وذوا شكل متشعب إذ يتشعب عن الفرع الرئيسي عدة فروع أصغر. يمدُّ الأيل عنقه الطويل نحو الأمام وتتقدم إحدى قائمتيه الأماميتين على الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على أنه في وضعية السير. تنتهي قوائم الأيل الأربعة بالحوافر وقد نُقشت بروزات شديدة أعلى الحوافر في الجهة الخلفية من القوائم. ويتدلى ذيلاهما القصيرين نحو الأسفل.

---

[81] Parrot, A. 1959: No. 27, p. 45.
[82] Porada, E. 1985: Fig. 21, p. 97.

ختاماً يُلاحظ ظهور الأيل ضمن صفوف ومواكب مؤلفة إما من حيوانات متنوعة أو مقتصرة على حيوان الأيل. نُقش الأيل في كلا التمثيلين بالشكل الجانبي وفي وضعية السير. يختلف التمثيلان في أسلوب النقش وفي التفاصيل الشكلية من إبراز ملامح الوجه وشكل وحجم القرون واتجاه الذيل وغيرها.

4-2-2-3- الأيل وحيداً في المشهد:

يظهر الأيل بمفرده كعنصر وحيد في مشاهد الأعمال الفنية. وهو يظهر إما ضمن حقل مشاهد الأختام الأسطوانية، أو ضمن المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، أو قد يظهر ضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة.

يظهر الأيل بمفرده ضمن حقل المشهد كما في قالب طيني مستطيل الشكل من موقع ماري (الرقم 12، والشكل 6: د) يعرض أيلاً منقوشاً في أعلى يسار الحقل وهو أصغر حجماً من الأيل الممثل في المشهد الرئيسي مما يُقترح أن يكون ابنه[83]. يتجه الأيل الصغير نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو أذن واحدة صغيرة ذات شكل بارز، إلا أنه لم يهتم بإبراز ملامح الوجه ربما بسبب صغر حجم الأيل الممثل. يظهر القرنان متوسطا الطول ومتشعبان إلا أنهما أصغر وأقل تشعباً من قرني الأيل الأكبر. ويبرز الخطم بشدة نحو الأمام. تتقدم إحدى قائمتي الأيل الأماميتين على القائمة الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على وضعية السير. تم تمثيل بروز صغير في أسفل البطن يمثل الأعضاء الذكرية، ويلتف ذيله القصير نحو الأعلى.

ويظهر الأيل كعنصر في المشهد الثانوي كما في طبعة ختم من تل ليلان (الرقم 127)، والتي تعرض في مشهدها الجانبي أيلاً مجنحاً يقف بشكل عمودي في وضعية تشبه وضعية الرقص[84]. يتجه جسد الأيل نحو اليسار فيما يتجه رأسه نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي باستثناء القرون التي نُقشت بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الأيل إذ تبدو العين اليمنى الكبيرة والأذن اليمنى الكبيرة الحجم ذات الشكل المدبب والتي نُقش صيوانها. ويظهر القرنان طويلين وذوا شكل متشعب إذ تتشعب عدة فروع صغيرة في نهاية الفرع الرئيسي الكبير. يبرز الخطم الرفيع بشدة نحو الأمام وقد نُقش الفم مفتوحاً. يبدو العنق طويلاً وقد نُقشت عدة بروزات على مؤخرته ربما تمثل تجمع الجلد الناتج عن رفع الرأس. ينتصب الأيل على قائمتيه الخلفيتين المفقودتين بسبب تضرر الطبعة، وهو يرفع الجزء الأمامي من جسده بشكل مستقيم.

---

[83] Parrot, A. 1959: No. 4, p. 35.

[84] Wiess, H., P. Akkermans, G. Stein, D. Parayre and R. Whiting 1990: No. 20, p. 565.

وتتوضع قائمتاه الأماميتان على جانبي جسده بحيث يرفع الأيل قائمته الأمامية اليسرى نحو الأعلى فيما يُخفض قائمته الأمامية الأخرى فيبدو وكأنه يؤدي رقصة شعائرية. تنتهي قائمتاه الأماميتان بطرف مستدق جداً يمثل الحافر الذي يعلوه بقليل من الجهة الخلفية المخالب النّدية. تم تزويد الأيل بجناحين على جانبي جسده، يتألفان من مجموعة من الريش المتوازي. ويتجه أحد الجناحين نحو الأعلى فيما يتجه الآخر نحو الأسفل ويُلاحظ أن اتجاههما يتعاكس مع اتجاه القائمتين الأماميتين. ويتدلى ذيله الرفيع نحو الأسفل.

كما يظهر الأيل أيضاً ضمن المشاهد المؤلفة من مجموعة صفوف تحمل نقوشاً لحيوانات مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة، منسقة تقريباً في صفوف أفقية دون خط أرضية وتتجه جميعها نحو اليسار. من ضمنها حيوان الأيل الذي يظهر في أقصى يسار الصف الأدنى خلف الأرنب البريّ[85]. نُقش الأيل بالشكل الجانبي وقد اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من جسده إذ تبدو أذن واحدة وقائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. إن ملامح وجهه غير واضحة بسبب تضرر الطبعة كما أن جزءاً كبيراً من قرونه مفقود ويدل الجزء المتبقي على أنها طويلة ومتشعبة. نُقش خطمه بارزاً بشدة نحو الأمام وعنقه مرفوع. يضطجع الأيل إذ يثني قائمتيه الخلفيتين تحت جسده كما يثني قائمتيه الأماميتين بحيث تتقدما جسده على نحو غير واقعي. ولا يوجد تمثيل للذيل.

بالتالي يتكرر ظهور الأيل في مشاهد الأعمال الفنية كعنصر وحيد مستقل عما حوله. وهو يظهر في عدة وضعيات هي وضعية السير، ووضعية الاضطجاع، كما تظهر وضعية مميزة هي وضعية الأيل الراقص. تشترك جميع تمثيلات الأيل بكونه قد نُقش بالشكل الجانبي وتتميز جميعها بالقرون المتشعبة الشكل وبالخطم البارز. بينما تختلف في أسلوب النقش وفي التفاصيل الشكلية الممثلة.

4-2-2-4- الأيل مع الراعي:

يظهر الأيل مع الراعي في تمثيل وحيد ضمن مشهد قالب طيني مستطيل الشكل من موقع ماري (الرقم 12، الشكل 6: د) يعرض رجلاً ملتحياً يضع قبعة على رأسه تمتد لتغطي عنقه من الخلف ويرتدي رداءً قصيراً، يسير خلف أيل ضخم ممسكاً إياه من قرنيه، ويقف كلبٌ سلوقيٌ أمام الأيل[86]، بحيث يبدو كأنه يقوم بمساعدة الرجل في اقتياده. إن عدم حمل الرجل لأي سلاح ينفي كونه صياداً ويرجح أن يكون راعياً؛ الأمر الذي يؤكده تمثيل الكلب في المشهد. يشبه هذا الأيل الأيل الصغير المنقوش في أعلى المشهد والموصوف سابقاً.

---

[85] Collon, D. 1975: p. 84.
[86] Parrot, A. 1959: No. 4, p. 35.

يتجه الأيل نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. لم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه أو الأذنين، في حين تم التركيز على حجم القرون الضخم ذات الشكل الشديد التشعب والذي يدل على عمر الأيل الكبير. نُقش الخطم بارزاً بشدة نحو الأمام. وتتقدم إحدى قائمتي الأيل الأماميتين على القائمة الأخرى، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين مما يدل على وضعية السير. تم تمثيل الأعضاء الذكرية للتأكيد على الصفات الذكرية التي يعكسها أيضاً حجم وشكل القرون. ويلتف ذيله القصير نحو الأعلى.

- الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الأيليات في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- تحمل /9/ أعمال فنية نقشية وجدارية /14/ تمثيلاً لأيليات كما يوضح الجدول رقم (2). وإن أكثر أنواع الأيليات تمثيلاً في مشاهد الأعمال الفنية في سورية خلال هذا العصر هو الأيل الأحمر المتميز بالقرون المتشعبة، ويوجد تمثيل وحيد لليحمور أو اليأمور (10)، بينما يُلاحظ غياب تمثيل الأيل الأسمر، كما يُلاحظ غياب تمثيل رؤوس الأيائل بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد. ويظهر الأيل إما بشكل إفرادي أو كزوج متقابل على جانبي شجرة (10).

- نُقش جسد الأيل غالباً بالصورة الجانبية بما في ذلك القرون، باستثناء تمثيل وحيد تظهر فيه القرون بالصورة الأمامية (127). لم يتم تمثيل ملامح الوجه في بعض التمثيلات (**10**، **11**، **12**). ويتميز الأيل بالخطم البارز الذي قد يحمل تمثيلاً للفم (127). ويتميز أيضاً بتمثيل أذن واحدة صغيرة الحجم ذات شكل بارز في معظم التمثيلات (10، 11، 12، 69) أو قد تكون كبيرة الحجم وذات شكل مدبب وقد نُقش صيوانها (84، 127). ويتميز كذلك بالعنق المرفوع باستثناء تمثيل وحيد (84) يكون فيه العنق ممدوداً نحو الأمام.

- نُقش قرنان اثنان يتميزان بالحجم الكبير وبشدة التشعب في معظم التمثيلات (11، 12، 84) باستثناء تمثيل وحيد لليحمور المتميز بالقرون المتوسطة الطول والقليلة التشعب (الرقم 10). وإن ضخامة القرون وتشعباتها العديدة تدل على العمر الكبير للأيائل الممثلة.

- تظهر قوائم الأيل الأربعة إما مرتكزة على الأرض (11، 12، 84)، أو مثنية تحت الجسد بحيث تتقدم القائمتان الأماميتان الجسد (69)، أو تكون القائمتان الخلفيتان ممدودتان في الهواء والأماميتان منثنيتان (10). وقد نُقشت المخالب النّدية في بعض التمثيلات (84، 127).

- يظهر الذيل في معظم تمثيلات الأيل باستثناء (69). وهو غالباً قصير ويلتف نحو الأعلى (10، 11، 12)، أو نحو الأسفل (84)، أو طويلاً ويتدلى نحو الأسفل (127).

- تم نقش الأعضاء الذكرية في تمثيل وحيد (12).

- نُقشت عدة بروزات على مؤخرة عنق الأيل في تمثيل وحيد (127) يمثل تجمع الجلد الناتج عن رفع رأسه للأعلى.

- ظهر الأيل في ستة مشاهد مختلفة هي: مشهد الشجرة بين أيلين، ومشهد مواكب وصفوف الحيوانات، ومشهد الرعي، كما يظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد، ويظهر في الرسوم الثانوية وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو عناصر متماثلة. لكن يُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد الصيد ومشاهد صراع الحيوانات. كما يُلاحظ عدم ظهوره بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي.

- ظهر الأيل في أربع وضعيات هي وضعية السير، ووضعية القفز، ووضعية الاضطجاع مع تقدم القائمتان الأماميتان أمام الجسم بشكل غير واقعي (69)، ووضعية الأيل الراقص.

- يظهر الأيل بالترافق مع الإنسان بوصفه الرجل الراعي (12).

- لا يظهر الأيل بالترافق مع حيوانات عديدة بل اقتصر ظهوره مترافقاً مع الأسد والماعز والبغل، وأيضاً مع الكلب (12).

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أيّة كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الأيل.

4-2-3- خلاصة الظبائيات والأيليات:

- يتكرر تمثيل الظبائيات (الغزلان) في مشاهد الأعمال الفنية أكثر من تمثيل الأيليات، إذ يظهر /33/ تمثيلاً للظبائيات في مشاهد /18/ عمل فني، في حين يظهر /14/ تمثيلاً للأيليات في مشاهد /9/ أعمال فنية.

- نُقش كل من الظبائيات والأيليات بالشكل الجانبي، وتتميز الأيائل بنقش قرونها بالصورة الأمامية في تمثيل وحيد (127).

– تتميز تمثيلات كل من الظبائيات والأيليات بالقرون الكبيرة الحجم والتي تدل على تمثيل ذكور بالغة متقدمة في السن. وفيما تتنوع قرون الظبائيات بين تمثيل قرن واحد أو قرنين، متنوعة الأشكال بين الشكل المنحني والمستقيم والمتعرج والمتقعر والمستقيم مع انحناء في نهايته. فقد تم تمثيل قرنين اثنين للأيليات تتصف بكونها شديدة التشعب.

– تتميز الأيليات بنقش الأعضاء الذكرية في تمثيل وحيد (12).

– ظهرت كل من الظبائيات والأيليات في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات، وظهروا كعناصر مستقلة ضمن حقل المشهد، وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية، وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة. في حين يُلاحظ غياب تمثيلهم في مشاهد الصيد. وتتميز الظبائيات بكونها قد ظهرت في مشاهد تقدمة الحيوانات، فيما تتميز الأيليات في ظهورها في مشهد الشجرة بين حيوانين ومشهد الرعي.

– يظهر كل من الظبائيات والأيليات في وضعية السير، وفي وضعية الاضطجاع. وتتميز الظبائيات بظهورها في وضعيات: الجلوس على العجز مع رفع الجزء الأمامي من الجسم، ووضعية التثبيت بالمقلوب، ووضعية النهوض ووضعية الجري السريع والمشابهة لوضعية الوثب العالي. فيما تتميز الأيليات بظهورها في وضعية القفز، ووضعية الأيل الراقص.

– تترافق الظبائيات مع عدة أرباب ويعتبر الغزال حيوان الربّ أمورو الرمزي. فيما لم تظهر الأيليات بالترافق مع ربّ أو ربّة معينة بوصفها حيوانه الرمزي. كما يترافق الغزال مع البطل العاري على نقيض الأيل.

– تترافق الظبائيات مع الإنسان بوصفه المتعبد الذي سيقدم الغزال إلى الربّ، فيما تترافق الأيليات معه بوصفه الرجل الراعي.

– تترافق الظبائيات مع حيوانات عديدة هي: الطيور، الكلاب، بنات آوى، الأسود، الوعول، الثيران، الماعز، والغِزْفين من الكائنات المركبة. في حين تترافق الأيليات فقط مع الأسود والماعز والبغال والكلاب.

– لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أيّة كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من أجساد الظبائيات أو الأيليات.

4-3- الوعل والماعز البريّ:

تضم عائلة الماعز جنسين بريّن هما: الماعز البريّ والوعل أو تيس الجبل. وإن الوعل الذي وجد في سورية هو الوعل النوبي الذي لم يتم تدجينه لأسباب تعود إلى سلوكه على الأرجح. ويظهر الوعل النوبي في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية في عدة وضعيات وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة، سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيله في مشاهد أربعة أختام أسطوانية مع الإشارة إلى أن عملية تحديد نوع الحيوان الممثل بوصفه الوعل النوبي هي عملية إشكالية وفي كثير من الحالات يتم الخلط بينه وبين الماعز البريّ، ويتم الاعتماد عادةً على شكل القرون.

فيما يلي ستُعرض نقوش الوعل النوبي وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة:

4-3-1- الوعل في مشهد الشجرة:

يتكرر ظهور الشجرة وسط حيوانين يحيطان بها من كلا الجانبين في مشاهد الأعمال الفنية، قد يكونا وعلين كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان في أوكسفورد (الرقم 120) يعرض في مشهده الجانبي وعلين مضطجعين على جانبي شجرة، تحت جديلة يعلوها غِرْفيناً يهاجم وعلاً[87]. نُقش الوعلان بالشكل الجانبي وبشكل متماثل ومتعاكس حول الشجرة. وهما يديران ظهرهما لبعضهما البعض ويدير كل منهما رأسه نحو الخلف لينظر إلى الشجرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدي الوعلين إذ تظهر عين واحدة كبيرة الحجم وأذن واحدة طويلة وقد نُقش صيوانها وقرن واحد فقط، كما تظهر قائمة أمامية واحدة وخلفية واحدة. تبدو القرون الكبيرة الحجم ذات شكل معقوف نحو الخلف وقد نُقشت فيها خطوط دقيقة تمثل النتوءات الموجودة على قرن الوعل النوبي. يبرز الخطم قليلاً وقد نُقش الفم فيه فيما يبدو العنق طويلاً والظهر منحني الشكل. يضطجع الوعلان إذ يثنيان قائمتيهما الأماميتين والخلفيتين تحت جسديهما، ولا يوجد تمثيل للذيل.

4-3-2- الوعل في مشهد صراع الحيوانات:

يظهر الوعل مُهاجماً من قبل غِرْفين في المشهد الجانبي للختم السابق الذكر من متحف الأشموليان (الرقم 120) فوق جديلة نُقش تحتها وعلان حول شجرة[88]. يشبه أسلوب تمثيل هذا الوعل وصفاته الجسدية الوعلين

---

[87] Collon, D. 1990: No. 37, p. 48.
[88] Collon, D. 1990: No. 37, p. 48.

المضطجعين حول الشجرة. إذ تبدو العين الكبيرة بوضوح والأذن الطويلة التي نُقش صيوانها والخطم البارز والذي نُقش فيه الفم، والعنق الطويل، والقرن الضخم الذي نُقشت فيه خطوط دقيقة تمثل النتوءات الموجودة على قرن الوعل النوبي. يثني الوعل قائمتيه الخلفيتين تحته فيما يرفع قائمتيه الأماميتين المثنيتين بحيث تلامس أطرافهما الأرض فيبدو كما لو أنه يهمّ بالنهوض. وهو يدير رأسه نحو الخلف لينظر إلى العِرْفين الذي ينقض عليه واضعاً مخالبه الأمامية على ظهره. ولا يوجد تمثيل للذيل.

4-3-3- الوعل مع حيوانات أخرى:

يظهر الوعل برفقة حيوانات عديدة ضمن مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 62) يعرض مجموعة من الحيوانات من ضمنها وعلان. يظهر الوعل الأول في المنتصف مع ثور، والوعل الثاني في الأسفل مع أسد[89]. يتجه الوعلان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي وهما متماثلان تماماً باستثناء وجود جديلة فوق الجزء الخلفي من جسد الوعل الثاني تخفي الذيل. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسديهما إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة، والأذن اليسرى الصغيرة الحجم ذات الشكل البارز، والقرن الأيسر الضخم ذو الشكل المعقوف والذي يملك خطوطاً دقيقةً منقوشةً في داخله تمثل النتوءات الموجودة على قرن الوعل النوبي، ويبرز الخطم قليلاً نحو الأمام. يمدّ الوعل قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم ومتوازي دون أن ترتكزا على أي أرضية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين، ويظهر بطنه مشدوداً وجسده مفروداً في وضعية مشابهة لوضعية الوثب العالي. وقد نُقشت المفاصل الرسغية على شكل بروزات صغيرة فوق الحوافر في الجهة الخلفية من قوائمه الأربعة، كما نُقش بروز صغير أسفل البطن يمثل الأعضاء الذكرية. يبدو ذيل الوعل الأول قصيراً ويرتفع نحو الأعلى.

4-3-4- الوعل في المشهد الجانبي:

يظهر الوعل ضمن المشهد الجانبي لختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 133) يعرض وعلاً يعدو بشكل عمودي فوق أسد جالس[90]. نُقش الوعل بالشكل الجانبي وهو يتجه نحو الأسفل. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة مفتوحة وكبيرة الحجم، وأذن واحدة طويلة، وقرنٌ واحد ضخم ذو شكل معقوف، وقد نُقشت خطوط دقيقة بداخله تمثل النتوءات الموجودة على الجهة الأمامية لقرون الوعل

---

[89] Buchanan, B. 1966: No. 898, p. 175-176.
[90] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 59, p. 68.

النوبي. يبرز الخطم النحيل نحو الأمام وقد نُقش العنق مرفوعاً. يجري الوعل إذ يمد قائمتيه الأماميتين بشكل مستقيم ومتوازي دون أن ترتكزا على أي أرضية، وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيه الخلفيتين، بحيث يظهر بطنه مشدوداً وجسده مفروداً في وضعية مشابهة لوضعية الوثب العالي. نُقشت المفاصل الرسغية في الجهة الخلفية من قوائمه الأربعة. ويرتفع ذيله القصير نحو الأعلى.

4-3-5- رؤوس الوعول:

تظهر رؤوس الوعول منقوشة في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من أعمدة تحتوي على تكرار عناصر ورموز معينة، كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 67) تعرض عدة أعمدة يحتوي كل منها على رؤوس منفصلة تعود لنوع معين من الكائنات والتي من ضمنها: رؤوس الوعول. تتجه الرؤوس نحو اليسار[91]، وقد بقي منها ثلاثة رؤوس واضحة الشكل وقرون تعود لرأس رابع بينما فُقدت الرؤوس الأخرى نتيجة تضرر الطبعة. نُقشت الرؤوس بالشكل الجانبي وهي متماثلة تقريباً في الأحجام والأشكال باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من رؤوس الوعول إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة ذات الحجم الكبير والتي يظهر إنسان العين بداخلها في الرأس الأوسط بينما هو مفقود في بقية الرؤوس، كما تبدو الأذن اليسرى ذات الشكل البارز. يظهر القرنان بشكل متوازي ويملكان انحناءاً خفيفاً في نهايتهما وقد نُقشت نتوءات صغيرة على طولهما. تتميز الرؤوس بالخطم البارز الذي يحمل تمثيلاً لفم مفتوح في الرأسين العلوي والأوسط.

4-3-6- الماعز البريّ في مشاهد الأعمال الفنية:

يتكرر ظهور الماعز في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية، إلا أن تحديد نوع الماعز الممثل سواء كان مدجناً أم بريّاً هو عملية صعبة، ولا يمكن التيقن من أن التمثيل يعرض ماعزاً برياً إلا في حال اهتم فنان ذلك العصر بإبراز السمات الواقعية لقرون الماعز بدقة وليس بشكل تخطيطي مبسط كما هو الحال في أغلب التمثيلات.

يظهر الماعز البريّ بشكل واضح في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم أسطواني من موقع ماري (الرقم 134) يعرض ملكاً ملتحياً يقدم معزاة بريّة إلى ربّ محارب يسحق عدواً ملقىً على الأرض وتقف خلفه الربّة المتضرعة والربّة عشتار[92]. يتجه جسد الماعز البريّ نحو اليسار فيما يُلاحظ من خلال اتجاه القرون أن رأسه يتجه إلى

[91] Collon, D. 1975: No. 154, p. 85.
[92] Collon, D. 1990: p. 25.

الخلف نحو الملك، وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الماعز البريّ حيث تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وأذن واحدة ذات شكل بارز. يظهر الخطم بارزاً نحو الأمام وقد نُقش القرنان طويلين وذوا شكل معقوف ويتخللهما نتوءات شديدة البروز. يمسك الملك الماعز البريّ من عنقه بحيث تتدلى قوائمه الأربعة نحو الأسفل بشكل مرخي وقد نُقشت المفاصل الرسغية في الجهة الخلفية من القوائم الأربعة، ويلتف الذيل القصير نحو الأعلى. يُلاحظ ارتباط تقدمة الماعز البريّ في هذا المشهد بموضوع الاحتفال بالنصر وسحق الأعداء.

– الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الوعل النوبي والماعز البريّ في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

– يظهر الوعل النوبي في مشاهد الأختام الأسطوانية حصراً إذ يوضح الجدول رقم (2) أن مشاهد /7/ أختام أسطوانية تحمل /14/ تمثيلاً لحيوان الوعل. وتتوزع التمثيلات بين /4/ رؤوس تظهر بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد في مشهد ختم وحيد (67)، و/10/ وعول كاملة. في حين أمكن تحديد الماعز البريّ في تمثيل وحيد على ختم أسطواني يعرض مشهد التقدمة (134).

– نُقش غالباً جسد الوعل النوبي بالصورة الجانبية. وقد يتوضع أحياناً بشكل عمودي ضمن حقل المشهد (133). ويتميز الوعل بالعين المفتوحة والتي تدل على اليقظة والتي قد يظهر إنسان العين بداخلها (67)، وبالعنق الطويل المرفوع، كما يتميز بالخطم البارز، والذي قد يحمل تمثيلاً للفم (120، 67). ويتميز أيضاً بتمثيل الأذن إذ تظهر أذن واحدة ذات شكل بارز في معظم التمثيلات وقد نُقش صيوانها في تمثيل وحيد (120).

– يظهر غالباً قرن واحد كبير الحجم وذات شكل معقوف وقد نُقشت بداخله خطوط دقيقة تمثل النتوءات الطبيعية، باستثناء الختم (67) الذي نُقش فيه قرنان اثنان متوازيان وذوا انحناء صغير في نهايتيهما وبروزات صغيرة على طولهما.

– تظهر قوائم الوعل النوبي إما مثنية تحت الجسد (120) أو مرفوعة بشكل منثني بحيث يلامس الحافر الأرض (120) أو ممدودة (62، 133). وقد نُقشت المفاصل الرسغية (62، 133).

– نُقش الذيل في معظم التمثيلات باستثناء (120) بشكل قصير وهو يرتفع نحو الأعلى (62، 133).

– نُقشت الأعضاء الذكرية على شكل بروز صغير أسفل البطن في تمثيل وحيد (62).

- ظهر الوعل النوبي في أربعة مشاهد هي مشهد صراع الحيوانات، ومشهد الشجرة كما يظهر في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية. ويُلاحظ عدم ظهوره بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي.

- ظهر الوعل النوبي في ثلاث وضعيات هي وضعية الاضطجاع، ووضعية النهوض، ووضعية الوثب العالي.

- لا يظهر الوعل النوبي بالترافق مع حيوانات عديدة بل يقتصر ظهوره مترافقاً مع الأسد والغزال والثور، كما يظهر مهاجماً من قبل الغِرْفِين والأسد.

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أيّة كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الوعل النوبي.

4-4- الأرنب البريّ:

يتبع الأرنب رتبة الأرنبيات ضمن طائفة الثدييات، ويعتبر الحيوان الأكبر حجماً في فصيلة الأرنبيات في المشرق العربي القديم وهو لم يدجن[93]. يتكرر ظهوره في هذا العصر ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية المتنوعة في عدة وضعيات وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية هي: /16/ ختماً أسطوانياً، ونصب عشتار من موقع إبْلا. ستُعرض نقوش الأرنب البريّ وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

4-4-1- الأرنب البريّ وحيداً في المشهد:

من الشائع ظهور الأرنب البريّ بمفرده كعنصر وحيد في مشاهد الأعمال الفنية. وهو يظهر إما ضمن حقل مشاهد الأختام الأسطوانية أو ضمن المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، أو قد يظهر ضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة أو حتى عناصر متماثلة، كما قد يظهر ضمن حقل منفصل داخل جدول.

يظهر الأرنب البريّ كعنصر مستقل عما حوله في حقل المشهد كما في الحقلين (D4، B3) في نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4، والشكل 3)، الذي يحمل كل منهما نقشاً لأرنب بريّ في حقل مشهده. يشترك التمثيلان بكون الأرنبان يتجهان نحو اليسار وقد نُقشا بالشكل الجانبي. وبكون الفنان قد اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو في كل منهما أذن واحدة وعين واحدة وطرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. كما يشتركان في شكل العين الكبيرة الحجم والتي نُقش إنسان العين بداخلها، وشكل الأذن الطويلة والتي نُقش صيوانها. يبرز خطمهما بشكل ضئيل نحو الأمام، وهما يتميزان بشكل الظهر المنحني

[93] Hesse, B. 1995: p. 218.

وبكونهما يرفعان رأسيهما وينظران نحو الأمام. فيما يختلف التمثيلان بالعناصر الأخرى المنقوشة ضمن المشهد وفي الوضعية الممثلة. يعرض النقش الأول (الحقل D4) رجلين يضعان تيجان ملكية، وهما يقتلان رجلاً عارياً، وقد نُقش فوقهما أرنب بريّ. يضطجع الأرنب وهو يثني طرفيه الخلفيين والأماميين تحت جسده والتي تنتهي بالحوافر. نُقش ذيله على شكل كتلة دائرية صغيرة ملتصقة بالجسد. إن وضعية الطرفين الأماميين المنثنيين أسفل الجسد غير واقعية، وذلك لأن تشريحهما العظمي يسمح بطيهما فقط نحو الخارج بحيث يتقدما الجسد، كما أن الأرنب لا يملك حوافر في نهاية أطرافه بل يملك أقداماً تكون أطول في الطرفين الخلفيين، الأمر الذي يدل إما على عدم تمثيله المقصود بشكل واقعي، أو يدل على أن الحيوان لا يمثل أرنباً برياً بل يمثل حيواناً آخراً رباعي الأرجل قد يكون غزالاً على الأرجح. بينما يعرض النقش الثاني (الحقل B3) متعبد خلفه حيوانات تُقدم كأضاحي إلى الربّة وهي أرنب بريّ وحمامة وكبش. يقف الأرنب البريّ رافعاً جسده عن الأرض وقد نُقشت الأقدام في نهاية الأطراف، وإن القدمين في الطرفين الخلفيين أكبر وأطول من القدمين في الطرفين الأماميين مما يعكس واقعية التمثيل. ويتدلى ذيله القصير نحو الأسفل.

أيضاً يظهر الأرنب البريّ بشكل مستقل في حقل مشهد طبعة ختم من شاغار بازار (الرقم 100)، والتي تعرض في أعلى الحقل أرنباً برياً منقوشاً فوق الهراوة التي تمسكها الربّة عشتار في يدها اليمنى. وهو يتجه نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي، ويظهر فراءه على شكل بروزات وخطوط عمودية تغطي البطن والظهر[94]. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو أذن واحدة كبيرة الحجم وطرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. إن تمثيل العين مفقود نتيجة تضرر الطبعة، ويظهر الخطم الرفيع بارزاً نحو الأمام. إن الأرنب في وضعية القفز، حيث تبدو أطرافه مفرودة ومرتفعة عن مستوى الأرض، ويُلاحظ بأن طرفيه الخلفيين أقصر وأصغر بكثير من الأماميين وذلك مخالف للواقع. لايوجد تمثيل للذيل أو قد يكون مفقوداً نتيجة تضرر الطبعة.

كما يظهر الأرنب البريّ بشكل مستقل في حقل مشهد ختم من تل ليلان (الرقم 127) الذي يعرض في أعلى الحقل أرنباً بريّاً[95]. يتجه الأرنب نحو الأسفل إذ يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد، وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين وأذن واحدة وطرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. تبدو العين ضخمة على نحو غير واقعي، والأذن طويلة، كما يبدو الخطم بارزاً. يضطجع الأرنب إذ يثني طرفيه الخلفيين تحت جسده ويثني طرفيه الأماميين بحيث يتقدما جسده، وقد نُقشت المخالب في أطراف قدميه. يبدو ظهره منحنياً ولا يوجد تمثيل للذيل.

94 Beyer, D. 2008: No. ES11, p. 135.
95 Wiess, H., P. Akkermans, G. Stein, D. Parayre and R. Whiting 1990: No. 20, p. 563.

ويتكرر ظهور الأرنب البريّ في حقل مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (102) وهو يعرض أرنباً بريّاً نُقش فوق رأس متعبد صغير يرفع يديه مقدماً الاحترام إلى شخص ذي حجم أكبر[96]. يتجه الأرنب نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وطرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد ينتهي كلاهما بالمخالب. تبدو العين ذات حجم كبير، والخطم بارز نحو الأمام، وقد نُقش زوج من الأذنين الطويلتين. يضطجع الأرنب إذ يثني أطرافه الأربعة تحته بحيث يتقدم طرفاه الأماميان جسده. يبدو ظهره منحنياً وعنقه مرفوعاً وقد نُقشت خطوط دقيقة حول العنق تمثل الفرو، في حين لم يتم تمثيل الذيل.

يظهر الأرنب البريّ أيضاً كعنصر مستقل عما حوله في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، على غرار ختمين من المتحف الوطني بدمشق، يعرض الختم الأول (102) في مشهده الثانوي أرنباً مضطجعاً نُقش تحته قرد جالس وتحته أبو الهول[97]. إن الأرنب مماثل تماماً للأرنب البريّ الآخر الممثل في حقل المشهد والذي سبق وصفه. ويعرض الختم الثاني (121) في مشهده الجانبي أرنباً بريّاً مضطجعاً تحت جديلة يعلوها غِرْفين[98]. يتجه الأرنب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. قام الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسده، إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وأذن واحدة طويلة وقد نُقش صيوانها، كما يبدو طرف أمامي واحد وخلفي واحد. يبرز الخطم نحو الأمام وقد نُقش الفم مفتوحاً. يضطجع الأرنب إذ يثني طرفيه الخلفيين تحت جسده ويثني طرفيه الأماميين بحيث يتقدما جسده. يبدو عنقه طويلاً ومرفوعاً. ويتدلى ذيله القصير نحو الأسفل.

أيضاً يظهر الأرنب البريّ في المشهدين الجانبيين لختمين من متحف الأشموليان. يعرض الختم الأول (الرقم 118) في مشهده الجانبي أرنباً بريّاً تحت جديلة يعلوها أبو الهول[99]. يتجه الأرنب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وأذن واحدة طويلة وقد نُقش صيوانها، كما يبدو طرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. يبرز الخطم نحو الأمام وقد نُقش خط صغير في وسطه يمثل الفم. ويبدو الظهر منحني الشكل والعنق طويل ومرفوع وقد نُقشت عدة خطوط دقيقة على عرض العنق تمثل الفراء. يقف الأرنب رافعاً جسده عن الأرض إذ يرتكز طرفاه الخلفيان على الأرض وقد نُقشت الأقدام الكبيرة الحجم في نهايتهما مما يعكس واقعية

---

[96] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 32, p. 32.

[97] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 32، ص 80.

[98] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 37، ص 87.

[99] Buchanan, B. 1966: No. 869, p. 170.

التمثيل، كما يرتكز طرفاه الأماميان بشكل مائل على الأرض، ويتدلى ذيله القصير نحو الأسفل. فيما يعرض الختم الثاني (الرقم 119) في مشهده الجانبي أرنب بري ذو رأس ملتف الى الخلف فوق جديلة نُقش تحتها أبو الهول[100]. يتجه الأرنب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة ضخمة على نحو غير واقعي، وطرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. يملك الأرنب زوجاً من الأذنين الطويلتين، ويبرز الخطم الصغير نحو الأمام. يبدو ظهره شبه مستقيم وعنقه طويل ومرفوع وقد نُقشت عدة خطوط دقيقة عليه تمثل الفراء. يجلس الأرنب إذ يثني طرفيه الخلفيين تحت جسده ويسند عجزه على الأرض فيما يرتكز طرفاه الأماميان بشكل مائل على الأرض. ولا يوجد تمثيل للذيل.

كما يظهر الأرنب البريّ أيضاً ضمن المشاهد المؤلفة من مجموعة صفوف تحمل نقوشاً لحيوانات مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة، منسقة تقريباً في صفوف أفقية دون خط أرضية وتتجه جميعها نحو اليسار. من ضمنها خمسة أرانب بريّة. نُقشت جميعها بالشكل الجانبي وقد اعتمد الفنان في نقشها على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من أجسادها. يظهر الأرنب الأول في الصف العلوي في أقصى يمين الطبعة[101]، لم يبق منه سوى النصف الأمامي من جسده وجزء من طرفيه الخلفيين نتيجة تضرر الطبعة. وهو على خلاف الأرانب الأخرى، يدير رأسه نحو الخلف وتبدو عينه اليمنى الصغيرة الحجم وأذنه اليمنى وقد نُقش صيوانها، كما يبدو خطمه البارز نحو الأمام. ينثني طرفاه الأماميان والخلفيان تحت جسده مما يدل على أنه في وضعية الاضطجاع. إن تمثيل الطرفين الأماميين بشكل منثني نحو الخلف غير واقعي. ويظهر الأرنب البريّ الثاني في الصف الثاني تحت الأرنب السابق مباشرةً. ويضم رأسه عين صغيرة الحجم وأذن طويلة نُقش صيوانها وخطم بارز بشكل ضئيل نحو الأمام. يظهر عنقه نحيلاً وطويلاً وقد نُقشت تحزيزات صغيرة على جانبيه تمثل الفراء. وهو في وضعية الاضطجاع حيث ينثني طرفاه الخلفيان تحت جسده، فيما ينثني الأماميان بحيث يتقدما جسده وهما ينتهيان بالمخالب، ولا يوجد تمثيل للذيل. فيما يضم الصف الثالث نقوشاً لثلاثة أرانب متماثلة في الشكل والوضعية إلا أنها مختلفة في الحجم وأكبرها حجماً هو الأرنب الذي في أقصى اليسار، وهو مشابه تماماً للأرنب في الصف الثاني (السابق الوصف) باستثناء أنه يملك عنقاً أقصر. إن الأرنب الأوسط غير واضح تماماً بسبب تضرر الطبعة لكن بالإمكان تبيان أنه يماثل الأرنبين السابقين. ويظهر الأرنب الأخير في أقصى يمين الطبعة وهو الأصغر حجماً

[100] Buchanan, B. 1966: No. 877, p. 172.
[101] Collon, D. 1975: p. 84.

بين الأرانب الممثلة. وقد نُقش في وضعية مماثلة تماماً لوضعية الأرانب الأخرى باستثناء عدم وجود تمثيل للعين التي ربما فُقدت نتيجة تضرر الطبعة، وهو يملك ذيلاً قصيراً يلتف نحو الأعلى بشكل يقارب الشكل الواقعي له.

بالإضافة إلى ظهور الأرنب البريّ داخل حقل ضمن جدول في مشهد العمل الفني كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 128)[102]. يتجه الأرنب نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد الأرنب إذ تبدو العين الكبيرة والأذن الضخمة والشديدة الطول والتي نُقش صيوانها، كما يبدو طرف أمامي واحد وخلفي واحد. يبرز خطمه الصغير بشكل ضئيل، ويبدو عنقه الطويل والنحيل مرفوعاً، في حين يبدو ظهره شبه مستقيم. يظهر الأرنب في وضعية الاضطجاع إذ يثني طرفيه الخلفيين تحت جسده وكذلك يثني طرفيه الأماميين بحيث يتقدما جسده. ويُلاحظ غياب تمثيل الذيل.

بالتالي يتكرر ظهور الأرنب البريّ في مشاهد الأعمال الفنية كعنصر وحيد مستقل عما حوله. وهو يظهر في عدة وضعيات هي وضعية الاضطجاع، ووضعية القفز، ووضعية الجلوس مع إسناد الطرفين الأماميين بشكل مائل على الأرض، ووضعية الوقوف. وتشترك جميع تمثيلات الأرنب البريّ بكونه قد نُقش بالشكل الجانبي وتتميز جميعها بالعين الواسعة والرأس المرفوع والأذن الطويلة وهي صفات تدل على اليقظة، كما تتميز بالخطم البارز. بينما تختلف التمثيلات في أسلوب النقش وفي التفاصيل الشكلية مثل توضع الأرنب ضمن المشهد بشكل أفقي أو عمودي، ووضعية الطرفين الأماميين سواء كانا مثنيين نحو الداخل أو الخارج، واتجاه الرأس نحو الأمام أو الخلف، ومدى بروز الخطم، وتمثيل أذن واحدة أو أذنين اثنتين، وطول وشكل واتجاه الذيل، وتمثيل مخالب الأقدام، وتمثيل الفراء وغيرها.

4-2-4- أرنبان بريّان متقابلان في المشهد:

إلى جانب ظهور الأرنب البريّ وحيداً في مشاهد الأختام الأسطوانية في هذا العصر، يظهر أيضاً زوج متقابل من الأرانب البريّة التي نُقشت دائماً في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية. إذ قد يظهر زوج متقابل من الأرانب البريّة في وضعية الاضطجاع كما في ختم من متحف الأشموليان (129) يعرض في مشهده الجانبي زوج من الأرانب البريّة المتقابلة تحت جديلة نُقش فوقها زوج من الأسود[103]. نُقش الارنبان بالشكل الجانبي وهما متماثلان تماماً ومتقابلان. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة وأذن واحدة فقط كما يبدو طرف أمامي واحد وآخر خلفي واحد. تبدو العين مفتوحة والأذن شديدة

[102] Collon, D. 1975: No. 155, p. 85.
[103] Buchanan, B. 1966: No. 866, p. 170.

الطول وقد نُقش صيوانها، كما يبدو الخطم بارزاً نحو الأمام. نُقش العنق نحيلاً ومرفوعاً والظهر منحني الشكل. يضطجع الأرنبان إذ يثنيان طرفيهما الخلفيين تحتهما ويثنيان طرفيهما الأماميين بحيث يتقدما جسديهما. ويتدلى ذيلاهما القصيران نحو الأسفل ويبدوان ملاصقين لجسديهما.

أو قد يكون الزوج المتقابل في وضعية الجلوس على العجز على مثال ختم من متحف الميتروبوليتان في نيويورك (الرقم 130) يعرض في مشهده الجانبي زوج من الأرانب البريّة المتقابلة تحت جديلة نُقش فوقها زوج من الطيور[104]. نُقش الأرنبان بالشكل الجانبي وهما متماثلان تماماً ومتقابلان. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة مفتوحة وأذن واحدة طويلة، كما يبدو طرف أمامي واحد وطرف خلفي واحد. يظهر الخطم بارزاً نحو الأمام وقد نُقش العنق نحيلاً ومرفوعاً ويحيط به عدة خطوط تمثل الفراء. يجلس الأرنبان على عجزهما وهما يثنيان طرفيهما الخلفيين تحتهما في حين يسندان طرفيهما الأماميين بشكل عامودي على الأرض. ويتدلى ذيلاهما القصيران نحو الأسفل.

ومن الممكن أن تكون وضعية كل من الأرنبين البريّين المتقابلين مختلفة على مثال مشهد ختم من موقع ماري (الرقم 122)، يعرض في مشهده الجانبي زوج متقابل من الأرانب البريّة تحت جديلة نُقش فوقها زوج من كائنات الغِرْفين المركبة. يتميز الأرنب الأيسر بأنه أصغر حجماً ولا يملك ذيلاً، وهو يدير رأسه إلى الخلف بحيث يبدو الأرنبان كما لو أنهما يوجهان رأسيهما لينظرا نحو المشهد الرئيسي. وقد نُقش على صدريهما بروزات صغيرة وخطوط تمثل الفراء[105]. نُقش الأرنبان بالشكل الجانبي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة وأذن واحدة فقط، كما يبدو طرف أمامي واحد وخلفي واحد. نُقشت العين مفتوحة وكبيرة الحجم والأذن شديدة الطول وقد نُقش صيوانها، ويبدو الخطم بارزاً نحو الأمام ويظهر الفم في طرفه. نُقش عنق الأرنب الأيسر نحيلاً ومرفوعاً فيما نُقش عنق الأيمن ممدوداً نحو الأمام. يضطجع الأرنبان إذ يثنيان طرفيهما الخلفيين تحتهما، إلا أنهما يختلفان في وضعية الطرفين الأماميين اللذين ينثنيان تحت الجسد في الأرنب الأيسر بشكل غير واقعي، بينما يمتدان بشكل مفرود على الأرض في الأرنب الأيمن كما لو أنه يحاول الاقتراب من الأرنب الآخر، ويتدلى ذيله نحو الأسفل.

ختاماً، يظهر موضوع الأرنبان البريّان المتقابلان؛ دائماً في المشاهد الجانبية على الأختام الأسطوانية. ويظهران غالباً في وضعيتين هما وضعية الجلوس على العجز مع إسناد الطرفين الأماميين بشكل عمودي على

[104] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 51, p. 66.
[105] Beyer, D. 1997: No. 1, Fig 1:2, p. 467.

الأرض، أو في وضعية الاضطجاع سواء مع ثني الطرفين الأماميين تحت الجسد أو بحيث يتقدما الجسد أو حتى مع مدهما بشكل مفرود على الأرض. ويكون اتجاه رأسيهما إما باتجاه بعضهما البعض أو يدير أحدهما رأسه نحو الخلف. يتميز الأرنبان في جميع التمثيلات بالعين الكبيرة المفتوحة والأذن الطويلة والخطم البارز. وتختلف التمثيلات في أسلوب التمثيل والتفاصيل الجسدية الممثلة مثل وجود تمثيل للذيل وشكله، تمثيل صيوان الأذن، مدى بروز الخطم وغيرها. إن هدف تمثيل هذا الموضوع غير واضح ومن الممكن أن يكون مجرد عنصر تزييني.

4-4-3- الأرنب البريّ مع حيوانات أخرى:

يتكرر ظهور الأرنب البريّ مع حيوانات أخرى ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية، وهو يكون إما مسالماً في وضعية الاضطجاع كما في مشهد ختم من تل الأنصاري (الرقم 114) يعرض أرنباً بريّاً يضطجع أسفل أسدين منتصبين بمواجهة بعضهما بعضاً، وقد نُقش على كلا جانبيه علامة العنخ رمز الحياة[106]. لا تستند قائمتا الأسدين الأماميتان على الأرنب البريّ بل تتوقفان على ارتفاع يعلوه. يتجه الأرنب نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو أذن واحدة وعين واحدة وطرف أمامي واحد وطرف خلفي واحد. تبدو العين كبيرة الحجم والأذن شديدة الطول وقد نُقش صيوانها، كما يبرز الخطم الرفيع نحو الأمام. نُقش العنق طويلاً ومرفوعاً والظهر منحني. يضطجع الأرنب إذ يثني طرفيه الخلفيين تحت جسده كما يثني طرفيه الأماميين بحيث يتقدما جسده. ويتدلى ذيله القصير نحو الأسفل.

وقد يظهر الأرنب البريّ في وضعية القفز كما في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال (الرقم 84) يعرض مجموعة أعمدة مؤطرة يحتوي كلا منها على تكرار لنوع واحد من الحيوانات أو الجدائل والزخارف، ويضم أحد الأعمدة ثلاثة حيوانات تمثل وفق رأي الباحثة إيديث بورادا ثلاثة أرانب بريّة[107]. تتجه الحيوانات الثلاثة نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من أجسادها إذ تبدو العين اليسرى الكبيرة والأذن اليسرى الطويلة والتي نُقش صيوانها. يتماثل الحيوانان الأول والثاني واللذان يمثلان أرنبين بريّين في جميع التفاصيل الشكلية باستثناء أن الأرنب الأول يتمتع بطرف أمامي واحد فقط في حين يتمتع الثاني بطرفين اثنين. ويتميزان بالخطم النحيل البارز، والعنق النحيل الممدود نحو الأمام، وشكل الظهر المنحني، والذيل القصير المتدلي نحو الأسفل. في حين يختلف الحيوان الثالث في شكل وحجم الخطم الذي يضم أنفاً في نهايته وفماً مفتوحاً. كما يختلف في شكل الأذن التي تميل إلى الشكل الدائري وهي أصغر حجماً بقليل،

---

[106] سليمان، انطوان 1983: الصورة رقم 1، ص 188.

[107] Porada, E. 1985: Fig. 21, p. 97.

وفي شكل العنق الأكثر ثخانة، وشكل الظهر الذي يميل نحو الشكل المستقيم. ويختلف أيضاً في شكل المؤخرة وفي شكل الذيل الطويل الذي يرتفع نحو الأعلى، مما يدل على أنه لا يمثل أرنباً برياً كما تقترح بورادا بل يمثل حيواناً رباعياً غير محدد النوع، من الممكن أن يكون كلباً أو ذئباً وبالتالي فقد كان يطارد الأرنبين، أو من الممكن أن يكون جرذاً نظراً لحجمه المتقارب مع حجم الأرنبين. وقد نُقشت الحيوانات الثلاثة في وضعية القفز إذ ترتفع أطرافهم الأربعة عن الأرض بشكل ممدود وشبه مستقيم.

يترافق الأرنب البريّ مع الأسد في ختم الأنصاري، ومع حيوان غير محدد النوع قد يكون كلباً أو ذئباً أو جرذاً في ختم البيبليوثيك ناسيونال. ويظهر الأرنب في وضعيتين هما وضعية الاضطجاع ووضعية القفز. تختلف التمثيلات في التفاصيل الجسدية وأسلوب التمثيل.

4-4-4- رؤوس الأرانب البريّة:

تظهر رؤوس الأرانب البرية منقوشة في مشاهد الأختام الأسطوانية حصراً إما ضمن المشاهد الثانوية كما في مشهد طبعة ختم من موقع ماري (الرقم 56) التي تعرض في مشهدها الجانبي صفين متراكبين تفصل بينهما جديلة. نُقش في الصف العلوي أبو الهول يرفع قائمته اليمنى فوق رأس أرنب بري[108]. يتجه الرأس نحو اليمين وقد عُرض بشكل عمودي ضمن المشهد، وهو منقوش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من الرأس إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة. تبدو العين كبيرة الحجم وقد نُقش إنسان العين بداخلها، وتبدو الأذن طويلة وكبيرة الحجم وقد نُقش صيوانها. ويبدو الخطم بارزاً نحو الأمام.

أيضاً قد تظهر رؤوس الأرانب البريّة في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من أعمدة تحتوي على تكرار عناصر ورموز معينة، كما في طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 67) تعرض عدة أعمدة يحتوي كل منها على رؤوس منفصلة تعود لنوع معين من الكائنات والتي من ضمنها: رؤوس أرانب برية بين خطين عموديين، حيث تتداخل آذان الأرانب مع الخط الأيمن. وتتجه جميعها نحو اليسار[109]. بقيت ثلاثة رؤوس واضحة الشكل بينما فُقدت الرؤوس الأخرى نتيجة تضرر الطبعة. نُقشت الرؤوس بالشكل الجانبي وهي متماثلة تقريباً في الأحجام والأشكال باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من رؤوس الأرانب البريّة إذ تبدو العين اليسرى ذات الحجم الكبير والتي يظهر إنسان العين بداخلها في الرأس العلوي بينما هو مفقود في بقية الرؤوس نتيجة تضرر الطبعة، كما تبدو الأذن اليسرى الطويلة والتي يتفاوت طولها من رأس لآخر. تتميز الرؤوس بالخطم البارز والذي هو قليل البروز في الرأس الأوسط، بينما هو نحيل وشديد البروز في الرأس الثالث.

---

[108] Beyer, D. 1997: p. 471.
[109] Collon, D. 1975: No. 154, p. 85.

ختاماً يُلاحظ أن رؤوس الأرانب البريّة قد ظهرت بشكل حصري في مشاهد الأختام الأسطوانية إما في المشهد الثانوي أو كعناصر متكررة ضمن صفوف عمودية. وقد نُقشت غالباً بالشكل الجانبي وبوضعية عمودية ضمن المشهد. وتتميز الرؤوس الممثلة بالعين الكبيرة والأذن الطويلة والخطم البارز، وتختلف في وجود تمثيل لإنسان العين وصيوان الأذن، وفي شكل الخطم ومدى بروزه.

الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الأرنب البريّ في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- يظهر الأرنب البريّ في مشاهد الأختام الأسطوانية بشكل خاص، و يبين الجدول رقم (2) أن /19/ ختماً أسطوانياً يحمل /34/ تمثيلاً للأرنب بريّ. وتتوزع هذه التمثيلات بين /6/ رؤوس منفصلة عن بقية أجزاء الجسد (أرقام 56، 67)، و/28/ أرنب بريّ كامل. ويكون الأرنب البريّ ممثلاً إما بشكل إفرادي أو كزوج متقابل منقوش في المشاهد الثانوية حصراً.

- نُقش جسد الأرنب البريّ بالصورة الجانبية، وقد يتوضع أحياناً بشكل عمودي ضمن حقل المشهد (127). ويتميز الأرنب البريّ بالعين الواسعة المفتوحة والتي تدل على اليقظة (باستثناء 100 بسبب تضرر الختم)، وبالعنق الطويل والظهر المنحني الشكل، كما يتميز بالخطم البارز والذي يختلف مدى بروزه من تمثيل لآخر، والذي قد يكون يحمل تمثيلاً للفم (118، 121، 122). ويتميز أيضاً بتمثيل الأذن إذ تظهر أذن واحدة شديدة الطول في معظم التمثيلات وقد نُقش غالباً صيوانها باستثناء حالات قليلة (67، 100، 127، 130)، كما قد يظهر زوج من الآذان وغالباً دون تمثيل الصيوان (102، 119).

- يظهر طرفا الأرنب الخلفيان مثنيان غالباً بشكل يقارب شكلهما الواقعي، باستثناء بعض التمثيلات التي يكونان فيها ممدودان (84، 100)، وقد ينتهيان أحياناً بالمخالب (102، 127). فيما تختلف وضعية الطرفين الأماميين اللذين يكونان إما مثنيان تحت الجسد (4، 69، 122) أو مثنيان بحيث يتقدمان الجسد (4، 69، 102، 114، 121، 127-129)، أو يرتكزان على الأرض بشكل مائل (118، 119) أو بشكل عمودي (130) أو ممدودان نحو الأمام (84، 100) أو ممدودان بشكل مفرود على الأرض (122)، وقد ينتهيان أحياناً بالمخالب أيضاً (69، 102، 127)

- يظهر الذيل في معظم تمثيلات الأرنب البريّ باستثناء (69، 100، 102، 119، 122 ،127، 128). وهو غالباً قصير ويتدلى نحو الأسفل (4، 84، 114، 118، 121، 122، 129، 130)، أو يلتف نحو الأعلى (69)، وقد يكون على شكل كتلة دائرية ملتصقة بالجسد (2).

- تم تمثيل الفراء إما على شكل بروزات وخطوط عمودية تمتد على طول الظهر والبطن (**100**)، أو على شكل خطوط دقيقة تمتد حول العنق (**102**، **118**، **119**، **130**)، أو على شكل تحزيزات صغيرة على جانبي العنق (69) أو على شكل بروزات وخطوط في منطقة العنق والصدر (**122**).

- ظهر الأرنب البريّ في سبعة مشاهد هي مشاهد التحضير للطقوس الدينية (4)، ومشاهد مواكب أو صفوف الحيوانات (84)، كما يظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد ويظهر في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية، وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو ضمن الجداول المقسمة إلى حقول. ويُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد الصيد كما يُلاحظ عدم ظهوره بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي، كما أنه لايظهر بالترافق مع البطل العاري أو الإنسان.

- ظهر الأرنب البريّ في خمس وضعيات هي: وضعية الوقوف، ووضعية الاضطجاع مع الاختلاف في وضعية الطرفين الأماميين، ووضعية القفز، ووضعية الجلوس على العجز مع إسناد الطرفين الأماميين على الأرض إما بشكل عمودي أو مائل، ووضعية الوقوف على الطرفين الخلفيين.

- لا يظهر الأرنب البريّ بالترافق مع حيوانات عديدة بل اقتصر ظهوره مترافقاً مع الأسد وحيوان آخر غير محدد النوع قد يكون كلباً أو ذئباً أو جرذاً.

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أيّة كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الأرنب البريّ.

4-5- القرد:

تنتمي القرود إلى فئة الحيوانات التي احتفظ بها الإنسان وقام بتربيتها إلا أنها لم تكتسب أي صفات تدجينية. يظهر القرد في بداية الألف الثاني قبل الميلاد بكثرة في مشاهد الأختام الرافدية[110]، كما يظهر في مشاهد مشاهد الأختام الأسطوانية السورية. وسيعمل البحث على سبر السمات الفنية والوضعيات التي ظهر بها هذا الحيوان من خلال دراسة تمثيله في مشاهد عشرة أختام أسطوانية.

[110] Collon, D. 1986: p. 46.

فيما يلي ستُعرض نقوش القرد وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة:

4-5-1- القرد وحيداً في المشهد:

من الشائع ظهور القرد بمفرده بمعزل عن العناصر الأخرى المحيطة به في مشاهد الأعمال الفنية وخصوصاً في مشاهد الأختام الأسطوانية. وهو يظهر إما كعنصر مستقل في حقل المشهد أو في المشهد الثانوي أو ضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة.

يظهر القرد كعنصر منفرد ضمن حقل المشهد كما في مشهد ختم من متحف بروكسل (الرقم 91) يعرض قرداً يجلس القرفصاء، نُقش في الفراغ الكائن بين ربّة متضرعة ورجل يضع سلاحاً على خصره، وقد نُقش في الأعلى بين رأسيهما قرص الشمس داخل الهلال[111]. يتجه القرد نحو اليسار أي نحو الربّة المتضرعة وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وأذن واحدة وذراع ورجل واحدة نُقشت القدم في نهايتها. كما اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ تبدو العين مفتوحة وهي ذات حجم كبير، ونُقشت الأذن بشكل بارز نحو الأعلى. والخطم ناتئ إلى الأمام وقد نُقش بداخله خط يمثل الفم. يظهر القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض، ويثني رجليه بحيث تكون ركبتيه أمام بطنه. ويظهر ظهره مشدوداً بشكل قريب من الشكل المستقيم فيما ترتفع مؤخرته مسافة كبيرة عن مستوى الأرض. وهو يرفع ذراعيه بشكل منثني لتصلا إلى فمه. ويتدلى ذيله الطويل نحو الأسفل وهو ملتف في نهايته.

كما يظهر كعنصر منفرد في مشهد ختم أسطواني في متاحف الدولة في برلين (الرقم 66) يعرض قرداً منقوشاً بين الربّة عشتار وملك يضع قبعة تزينها حلية مصرية على شكل رأس حيّة، وقد نُقش في الأعلى بينهما القرص ضمن الهلال[112]. يتجه القرد نحو اليمين أي نحو الملك وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وذراع واحدة تنتهي بكف اليد الذي يحمل بروزاً صغيراً يمثل الإبهام، وساق واحدة تنتهي بالقدم، كما اهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ تبدو العين مفتوحة وذات حجم كبير جداً، وتظهر الأذنان بشكل بارز من جانب الرأس، ويبرز الخطم بشكل شديد. يظهر القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض وقد استندت على أطراف قدميه المرفوعتين، ويثني رجليه بحيث تصبح ركبتاه أمام بطنه. ويظهر ظهره مشدوداً بشكل قريب من الشكل المستقيم فيما ترتفع

[111] Homes-Fredericq, D. et al 1982: No. 103, p. 61.

[112] المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص77.

مؤخرته مسافة كبيرة عن مستوى الأرض. وهو يرفع ذراعيه بشكل منثني ليصل كفاه إلى أمام فمه كما لو أنه يقدم الاحترام أو التحية. ويتدلى ذيله الثخين والشديد الطول بشكل منسدل نحو الأسفل.

ويتكرر ظهور القرد كعنصر وحيد في حقل مشهد ختم من مجموعة السيدة ويليام موور في متحف الميتروبوليتان للفن (الرقم 131)، يعرض قرداً منقوشاً بين ربّة متضرعة وحاكم، وقد نُقش فوقه سمكة يعلوها قرص الشمس المجنح[113]. يتجه القرد نحو اليمين أي نحو الحاكم، وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وساق واحدة. تبدو العين مفتوحة وذات حجم كبير جداً ويبرز الخطم بشكل ضئيل بحيث بالكاد يُلاحظ، بينما لا يوجد تمثيل للأذنين. نُقش القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض ويثني رجليه بحيث تصبح ركبتاه أمام بطنه ويبدو ظهره في شكل شبه مستقيم، فيما تبدو مؤخرته قريبة جداً من مستوى الأرض. ويتدلى ذيله نحو الأسفل بحيث يمتد بموازاة الأرض. كما أن وضعية ذراعيه مميزة فهو يرفع ذراعه اليسرى بشكل منثني وهي تنتهي بانتفاخ يمثل كف اليد، وتبدو كما لو أنها مستندة على ركبته، فيما يضع يده اليمنى أمام صدره. وبالإمكان ملاحظة حزام ضيق يلتف حول خصره والذي يدل على أنه تتم تربيته والاعتناء به.

ويظهر أيضاً ضمن حقل مشهد طبعة ختم ساميا من ماري (الرقم 48)، والتي تعرض قرداً منقوشاً بين زوج متعارك من رجال الثور[114]. يتجه القرد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي وبشكل تخطيطي. اعتمد الفنان على تشكيل القرد من خلال نقش الخطوط الخارجية المكونة لجسده بطريقة مُبسطة إذ يمكن تمييز الرأس ذات الخطم البارز ولا يوجد أي تمثيل لملامح الوجه أو الأذنين أو الذراعين أو الذيل وربما يكون ذلك ناتجاً عن تضرر الطبعة. نُقش القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض وتنثني رجليه بحيث تصل ركبتاه إلى مستوى البطن، ويظهر ظهره منحنياً بشكل يقارب الشكل الواقعي فيما ترتفع مؤخرته قليلاً عن مستوى الأرض.

يظهر القرد أيضاً كعنصر وحيد في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، كما في مشهد ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب (الرقم 86) الذي يعرض في مشهده الجانبي قرداً منقوشاً فوق معزاة تقف على قائمتيها الخلفيتين وإلى جانبهما أسد كبير الحجم يقف على قائمتيه الخلفيتين أيضاً[115]. يتجه القرد نحو اليمين بحيث يقابل الأسد وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر

[113] Collon, D. 1990: No. 43, p. 57.
[114] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 222-223.
[115] Hammade, H. 1987: No. 125, p. 68.

عين واحدة مفتوحة ذات حجم كبير وذراع واحدة ورجل واحدة نُقشت القدم في نهايتها. ويبرز خطمه إلى الأمام. يجلس القرد على عجزه ويثني رجليه أمامه بحيث ترتكز ساقاه بشكل مائل على الأرض، ويظهر ظهره منحنياً قليلاً بشكل قريب من الشكل الواقعي. وهو يرفع ذراعيه بشكل منثني إلى أمام فمه. ويرتفع ذيله النحيل والشديد الطول بشكل متعرج نحو الأعلى.

كما يظهر القرد في المشهد الثانوي ضمن مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 102) الذي يعرض في مشهده الجانبي أرنباً برياً، نُقش تحته قرد يجلس القرفصاء وتحته أبو الهول[116]. يتجه القرد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة مفتوحة وكبيرة الحجم وذراع واحدة ورجل واحدة تنتهي بانتفاخ يمثل القدم. يبدو الخطم بارزاً إلى الأمام وقد نُقش بداخله خط يمثل الفم. يظهر القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض، وتنثني رجليه بحيث تصبح ركبتاه أمام بطنه، ويظهر ظهره مشدوداً بشكل قريب من الشكل المستقيم وقد نُقشت بروزات صغيرة على كامل ارتفاع الظهر تمثل شعر الجسد، فيما تَرتفع مؤخرته عن مستوى الأرض. وهو يمد ذراعيه بشكل منثني إلى الأمام. ويرتفع ذيله الطويل بشكل مستقيم نحو الأعلى.

ويتكرر ظهور القرد في المشهد الجانبي ضمن مشهد ختم أسطواني من موقع قطنا (الرقم 132) يعرض في مشهده الجانبي رجلاً قزماً يعزف على العود وفوقه قرد مقرفص[117]. يتجه القرد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي وبشكل تخطيطي. اعتمد الفنان على تشكيل القرد من خلال نقش الخطوط الخارجية المكونة لجسده بطريقة مُبسطة إذ يمكن تمييز الرأس ذات الخطم البارز لكن لا يوجد أي تمثيل لملامح الوجه أو الأذنين أو الذيل. نُقش القرد في وضعية القرفصاء فارتكزت ساقاه المبسطتا الشكل بشكل عمودي على رأس القزم، وقد نُقشت رجلاه منثنيتان. يظهر ظهره منحنياً بشكل يقارب الشكل الواقعي وقد نُقشت مؤخرته وأوراكه وركبتيه على سوية واحدة. وهو يمد ذراعيه بشكل منثني إلى الأمام. إن وجود القزم ذوي الأرجل المنحنية يؤكد هوية الحيوان المنقوش فوقه بوصفه قرداً، إذ هو عبارة عن عازف عود يرقص على أنغام الموسيقى إلى الأعلى والأسفل. وربما استُخدم كل من القرد والقزم العازف ذي الأرجل المنحنية بوصفهما رموزاً لوسائل الترف والمكانة الاجتماعية العالية[118].

---

[116] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 32, p. 32.

[117] المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص 260.

[118] Collon, D. 1986: p. 46.

يظهر أيضاً القرد كعنصر وحيد في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من صفوف أو أعمدة، إذ يظهر كعنصر ضمن عمود في مشهد ختم آخر من موقع قطنا (الرقم 68). يتجه القرد نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة كبيرة الحجم، وذراع واحدة تنتهي بانتفاخ يمثل كف اليد، وساق واحدة تنتهي بقدم تتضمن كتلتين تمثلان الإبهام والأصابع الأخرى. يبرز الخطم قليلاً إلى الأمام. ترتكز ساقا القرد بشكل مائل على الأرض مما لا يساعده على التوازن في وضعية القرفصاء، الأمر الذي يدل على أن القرد يجلس على عجزه. ويظهر ظهره منحنياً قليلاً بشكل قريب من الشكل الواقعي. وهو يرفع ذراعيه بشكل منثني إلى أمام فمه. ويرتفع ذيله النحيل والطويل نحو الأعلى.

كما يظهر القرد أيضاً ضمن صفوف تحتوي على عناصر مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات، ولأجزاء حيوانية منفصلة تتجه جميعها نحو اليسار، من ضمنها قرد جالس[119]. نُقش القرد بالشكل الجانبي، ولم يهتم الفنان بإبراز ملامح وجهه حيث لايوجد تمثيل للعيون أو للأذنين. يمكن تمييز الخطم الشديد البروز نحو الأمام والحواجب الناتئة، كما يوجد بروز في خلفية الرأس يمثل الشعر مما يدل على أنه يمثل قرد الرباح. يجلس القرد على عجزه ويثني رجليه أمامه بحيث تصبح ركبتاه أمام بطنه وترتكز ساقاه بشكل مائل على الأرض. ويظهر ظهره منحنياً بشكل قريب من الشكل الواقعي، وهو يمد ذراعيه بشكل منثني إلى الأمام. ويرتفع ذيله النحيل والشديد الطول بشكل شبه مستقيم نحو الأعلى. توجد كتلتان صغيرتان خلف عنق القرد ناتجتان على الأغلب عن تضرر الطبعة.

ختاماً، يتكرر ظهور القرد في مشاهد الأعمال الفنية كعنصر وحيد مستقل عما حوله إما في حقل المشهد حيث يظهر منقوشاً في الفراغ بين شخصيتين إحداهما ربّة والأخرى ملك أو حاكم أو متعبد، ويختلف اتجاهه سواء نحو الربّة أو نحو الشخصية الأخرى، أو بين زوج من رجال الثور. كما يتكرر ظهوره في المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية إما بالترافق مع حيوانات أخرى (86، 102) أو مع قزم يعزف على العود (132). ويظهر القرد أيضاً كعنصر وحيد ضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة. وقد نُقش القرد في وضعيتين هما: الجلوس في وضعية القرفصاء والجلوس على العجز. تشترك جميع تمثيلات حيوان القرد بكونه قد نُقش بالشكل الجانبي وبكونه يثني ذراعيه ورجليه، بينما تختلف في أسلوب التمثيل وفي التفاصيل الشكلية مثل وضعية الذراعين، مدى بروز الخطم، تمثيل ملامح الوجه، تمثيل الأذنين، طول الذيل واتجاهه، وتمثيل القدمين، وتمثيل الشعر على الظهر وغيرها.

---

[119] Collon, D. 1975: p. 84.

4-5-2- القرد مع حيوانات أخرى:

يظهر القرد بالترافق مع حيوانات أخرى في تمثيل وحيد على ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 117)، يعرض متعبدان يسيران وهما مرفوعا الأيدي ويتبعهما طائر، وقرد يجلس القرفصاء، وأسد جالس وغِرْفين مجنح[120]. يتجه القرد نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة وذراع واحدة تنتهي بانتفاخ يمثل كف اليد، وساق واحدة تنتهي بقدم تتضمن كتلتين تمثلان الإبهام والأصابع الأخرى. تبدو العين مفتوحة وذات حجم صغير بينما لا يوجد تمثيل للأذنين، ويبرز الخطم بشدة إلى الأمام. نُقشت بعض البروزات الدقيقة على ظهر القرد تمثل شعر الجسد. يظهر القرد في وضعية القرفصاء إذ ترتكز ساقاه بشكل عمودي على الأرض، ويثني رجليه بحيث تصبح ركبتاه أمام بطنه، ويبدو ظهره منحنياً قليلاً بشكل قريب من الشكل الواقعي، فيما ترتفع مؤخرته مسافة ضئيلة عن مستوى الأرض. وهو يمدّ ذراعيه إلى الأمام بشكل منثني ويُخفض رأسه قليلاً لينظر إلى كفّي يديه. ويظهر ذيله الشديد الطول مرتفعاً بشكل مستقيم نحو الأعلى. يبدو القرد في هذا التمثيل غير مرتبط بالأشكال المرافقة له ضمن المشهد.

الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات حيوان القرد في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- يظهر القرد فقط في مشاهد الأختام الأسطوانية ويبين الجدول رقم (2) أن /14/ ختماً أسطوانياً يحمل /14/ تمثيلاً لحيوان القرد. ويمثل أغلبها القرد الصغير (السعدان) كما تم تمييز قرد الرباح (الختم 69).

- نُقش غالباً جسد القرد بالصورة الجانبية، وقد نُقش في بعض التمثيلات بالشكل التخطيطي المختزل (48، 132).

- تم تمثيل ملامح الوجه في معظم التمثيلات باستثناء الختمين (48، 132). ولم يتم تمثيل الأذنين في معظم التمثيلات باستثناء تمثيل وحيد تظهر فيه أذن واحدة (91) وآخر تظهر فيه أذنان اثنتان (66). ويختلف مدى بروز الخطم من تمثيل لآخر إذ قد يكون بارزاً بشكل واضح إلى الأمام (48، 66، 86، 91، 102، 117)، أو بشكل ضئيل (68، 131)، كما قد يكون شديد البروز (69، 132). وتم نقش الفم في بعض التمثيلات على شكل خط في وسط الخطم (91، 102). ويُخفض القرد رأسه قليلاً لينظر إلى كفّيه في تمثيل وحيد (117).

---

[120] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 34, p. 33.

– تظهر رجْلا القرد أطول من ذراعيه بقليل في أغلب التمثيلات باستثناء تساويهما بشكل تقريبي في تمثيلين (68، 117)، رغم أنه في الواقع يكون كل من ذراعيه ورجليه طويلين لكن تكون الذراعين في غالبية أنواع القرود أطول بقليل من الرجْلين. وقد تم تمثيل الذراعين في معظم التمثيلات باستثناء (48) وهما تظهران منثنيتين غالباً، وقد نُقشتا إما مرفوعتين لتصلا إلى أمام فم القرد وكأنه يقدم التحية أو الاحترام (66، 68، 86، 91) أو ممدودتين إلى الأمام (69، 102، 117، 132)، أو إحداهما مرفوعة بشكل منثني بينما وضعت الأخرى أمام الصدر (131). وقد تنتهي الذراع بكف اليد الذي تم تمثيله على شكل انتفاخ (68، 131) كما تم تمثيل الابهام إلى جانب كف اليد في تمثيل وحيد (66). وتم تمثيل الرجْلين في جميع التمثيلات وهما دائماً مثنيتان أمام الجسد بحيث تكون الركبتان أمام البطن، وتم تمثيل القدمين (مشط القدم) في نهايتهما في بعض التمثيلات. تكون القدم إما مماسة ومستوية مع خط الأرض (68، 86، 91، 102، 117)، أو مرفوعة بحيث يرتكز القرد على أطراف قدميه (66). وقد تضم القدم كتلتين تمثلان الإبهام وبقية الأصابع (68، 117).

– تم تمثيل ظهر القرد إما بشكل منحني قريب من الشكل الواقعي (48، 68، 69، 86، 117، 132) أو بشكل شبه مستقيم (66، 91، 102، 131). وتم أحياناً تمثيل شعر الجسد عبر نقش بروزات صغيرة على طول الظهر (102، 117).

– يظهر الذيل في معظم تمثيلات القرد باستثناء التمثيلات التي نُقش فيها بالشكل التخطيطي المختزل (48، 132). وهو غالباً شديد الطول ويتجه إما نحو الأعلى بشكل شبه مستقيم (68، 69، 102، 117) أو بشكل متعرج (86)، أو قد يتدلى نحو الأسفل (66، 91، 131)، وقد يملك التفافاً صغيراً في نهايته (91).

– يظهر القرد في خمسة مشاهد هي مشهد التقديم أو الامتثال أمام الربّ، ويظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية، وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة. لكن يُلاحظ عدم ظهوره بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي، كما لا يظهر بالترافق مع البطل العاري.

– ظهر القرد في وضعيتين فقط هما: الجلوس في وضعية القرفصاء (48، 66، 91، 102، 131، 132) ووضعية الجلوس على العجز (68، 69، 86).

– يظهر القرد بالترافق مع الأرباب والبشر في مشهد واحد حيث يكون منقوشاً في الحقل بين الربّة المتضرعة (91، 131) أو الربّة عشتار (66) وشخص آخر قد يكون ملكاً (66) أو حاكماً (91، 131)، ويكونان واقفين بشكل متقابل. كما يظهر القرد بالترافق مع القزم العازف (132).

- يظهر القرد بالترافق مع حيوانات الأسد، والطائر، والغِرْفين (117)، كما يظهر بالترافق مع زوج من رجال الثور (48).

- لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد القرد.

4-6- الزواحف:

تضم الزواحف السحالي والثعابين والسلاحف والتماسيح. وإن السلاحف هي أقدم الزواحف ومنها السلاحف الأرضية والسلاحف المائية[121]، إلا أنها نادراً ما تظهر في مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط. فيما تم تمثيل الحيّات في بضعة أعمال فنية، والتمساح في تمثيل وحيد سيتم عرضها على التوالي:

4-6-1- الحيّات:

تظهر الحيّات في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية بالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في ثلاثة أختام أسطوانية. فيما يلي ستُعرض نقوش الحيّات وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة:

4-6-1-1- الحيّة مع ربّ الطقس:

يظهر ربّ الطقس في هذا العصر مترافقاً مع الحيّة، على غرار مشهد ختم من مجموعة بييربونت لايبراري (الرقم 44) يعرض ربّ الطقس واقفاً فوق جبلين وهو يلوح بالصولجان بيده اليمنى، ويمسك بيده اليسرى بحيّة وزهرة لوتس ولجام ثور جاثي تقف فوقه ربّة عارية تفتح ثوبها[122]. تتوضع الحيّة بشكل عمودي تقريباً ضمن حقل المشهد، ويتجه رأسها نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الحيّة إذ تبدو عين واحدة فقط. ترفع الحيّة رأسها لتنظر نحو الربّ، ويضم رأسها العين الواسعة والفم المفتوح. يحكم الربّ قبضته على عنق الحيّة ويثبتها بحيث لا تستطيع تحريك رأسها، فيما يتدلى جسمها الطويل المفرود ذو الشكل الانسيابي منتهياً بالذيل الملتف بين قدمي الربّ. ويتميز جسدها بكونه متساوي العرض ويضيق لينتهي بالذيل الرفيع.

4-6-1-2- الحيّة في مشهد صراع الحيوانات:

تظهر الحيّة في مشهد صراع الحيوانات في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 105)، الذي يعرض أنثى أبو الهول المجنحة تدوس أفعى الكوبرا ذات الرأس المرفوع في استعداد للدغ، خلف

---

[121] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 604.

[122] http://corsair.themorgan.org/cgibin/Pwebrecon.cgi?BBID=84588

أسد يهاجم حيوان يتقدمه وقد نُقش غزال فوقهما[123]. يتوضع النصف الأمامي من جسد الحيّة بشكل عمودي ضمن المشهد فيما يُكمل النصف الثاني بشكل أفقي. وهي تتجه نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الحيّة إذ تبدو عين واحدة فقط. ترفع الحيّة النصف الأمامي من جسمها نحو الأعلى وهو يضم الرأس والعنق ذا الشكل والحجم العريض والذي يميز نوع أفعى الكوبرا. ويضم الرأس بدوره العين الواسعة والفم المغلق. فيما نُقش باقي جسمها بشكل انسيابي ومتناقص في العرض لينتهي بالذيل الرفيع. ترفع الكوبرا رأسها في استعداد للهجوم إلا أن أبو الهول يدوس بقدمه الأمامية على جسمها ليثبتها ويمنعها من التقدم، فيما يرتفع ذيلها عن الأرض.

4-6-1-3- زوج متقابل من الحيّات:

يظهر زوج متقابل من الحيّات في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 145) وهو يعرض رجلين حاسري الرأس يرتديان تنانير قصيرة وضيقة. وهما يركعان على ركبة واحدة بشكل متقابل، ويمسك كل منهما بحيّة طويلة منتصبة بحيث تتقابل الحيّتان وتتصارعان وهما تفتحان فكيهما وتشابكان جسديهما. وبذلك يبدو الرجلان كأنهما سَحَرة[124]. تتوضع الحيّتان بشكل عمودي ضمن حقل المشهد، وقد نُقشتا بالشكل الجانبي وبشكل متقابل. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة فقط. يتقابل وجها الحيّتان بحيث تنظر كل منهما نحو الأخرى ويضم رأس كل منهما عيناً واسعة وفماً كبيراً مفتوحاً على مصراعيه، يتألف من فكين رفيعين وطويلين. يبدو عنق كل منهما منحني الشكل. يحكم كل من الرجُلين قبضته على جسم الحيّة التي يمسكها مثبتاً إياها بحيث تتقابل الحيّتان. نُقش جسم كل من الحيتين طويلاً وانسيابياً ومتساوي العرض وينتهي بطرف رفيع يمثل الذيل الذي ينتهي بشكل عمودي على أرضية المشهد. ويلتف جسما الحيَّتان حول بعضهما البعض بحيث يتشابكان في مكانين كما لو أنهما تعصُران جسدي بعضهما.

4-6-2- التماسيح:

إن التمساح الذي ساد في المشرق العربي القديم هو تمساح النيل الذي لا يزال يشغل معظم حوض نهر النيل حتى الآن. ويغيب التمساح عن مشاهد الأعمال الفنية السورية، حيث لا يظهر في هذا العصر سوى في تمثيل وحيد على قطعة عاج من موقع إبْلا تعرض كائناً مركباً يضم جزءاً من جسد التمساح مع أجزاء بشرية هو الإنسان برأس تمساح.

---

[123] Aruz, J. 2008a: Cat. No. 247, p. 395.
[124] Schaeffer, C. F. A. 1974: p. 226.

4-6-2-1- الإنسان برأس تمساح:

يملك الإنسان برأس تمساح جسداً إنسانياً مدمجاً مع رأس تمساح، وهو ذو أصل مصري. وهو يظهر في تمثيل وحيد في قطعة تطعيم من العاج من موقع إبْلا (الرقم 29)، وهو ظهور نادر جداً[125]. وإن هذه القطعة العاجية هي أول مثال موجود لهذا الكائن في المشرق العربي القديم خارج مصر في عصر البرونز الوسيط.

تم تكوين جسد الإنسان برأس تمساح من خمس قطع عاجية صغيرة ضُمت إلى بعضها البعض وهي الجذع والساعد الأيمن والتنورة والساقان، إلا أن القدمان مفقودتان للأسف[126]. يتجه الإنسان برأس تمساح نحو اليسار، وقد نُقش رأسه وذراعه وساقاه بالشكل الجانبي فيما نُقش جذعه بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة فقط. يضم الرأس الذي يعود لتمساح العين الواسعة والتي نُقش إنسان العين بداخلها، والخطم الطويل وقد نُقشت عدة بروزات وكتل صغيرة تمتد من الجبهة حتى طرف الخطم تحاكي الشكل الواقعي لرأس التمساح الذي يضم فماً مغلقاً. يعلو الرأس غطاء رأس مصري، يظهر منه في النقش الجزء الخلفي والجزء الأمامي الأيسر. إن العنق متوسط الطول وهو مزين بعقد عريض يحتوي على خطوط متوازية طولية نُقشت في داخله. نُقشت ذراع الكائن اليمنى كاملة فيما لا يوجد تمثيل واضح للذراع اليسرى، وهي مفرودة بشكل مثني قليلاً وتنتهي بقبضة يد مضمومة يستدل عليها من طول الإبهام الذي نُقش أطول من بقية الأصابع. يرتدي الإنسان برأس تمساح تنورة قصيرة يشدها حزام عريض يلتف حول الخصر، ويزينها شريطان: الأول جانبي يمتد من الخصر حتى طرف التنورة، والآخر يلتف حول الطرف السفلي للتنورة وقد نُقشت عدة خطوط صغيرة ضمن الشرائط التزيينية. تتجه ساقي الكائن نحو اليسار وتبدو الركبتان واضحتين. وتتباعد الساقان عن بعضها إلى حد كبير مما يدل على وضعية السير.

4-6-3- خلاصة الزواحف.

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الزواحف في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- تظهر الحيّة في مشاهد الأختام الأسطوانية فقط، إذ تحمل مشاهد ثلاثة أختام أسطوانية تمثيلاً لأربع حيّات كما يوضح الجدول رقم (2). وتحمل هذه المشاهد تمثيلاً لعدة أنواع من الحيّات، أمكن من ضمنها تمييز الكوبرا التي تتميز بعنق عريض (105).

[125] Scandone Matthiae, G. 1990: p. 147- 148.

[126] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 373, p. 459.

– نُقش غالباً جسد الحيّة بالصورة الجانبية. ولم يظهر أي نقش لأجزاء منفصلة من جسم الحيّة. وهي تظهر إما بشكل إفرادي في مشاهد الأعمال الفنية أو ضمن زوج متقابل (145). وتتوضع الحيّة إما بشكل عمودي بالكامل ضمن المشهد (44، 145) أو يكون قسماً من جسمها عمودي والآخر أفقي ضمن المشهد (105).

– تم تمثيل عين الحيّة في جميع التمثيلات (44، 105، 145)، كما تم تمثيل الفم الذي يكون مغلقاً (44، 105) أو مفتوحاً على مصراعيه (145).

– تم نقش جسم الحيّة بشكل متساوي العرض (145) أو عريض ويضيق عند الذيل (44)، أو تتمتع بعنق عريض وجسم متناقص العرض (105). ويكون الذيل ملتفاً (44) أو مفروداً (105، 145).

– تظهر الحيّة في مشهد واحد هو مشهد صراع الحيوانات، سواء تتصارع مع حيوان آخر أو مع حيّة أخرى. ويُلاحظ غياب تمثيلها في مشاهد صفوف ومواكب الحيوانات، وكعنصر مستقل ضمن حقل المشهد وفي المشاهد الجانبية وضمن الأعمدة والصفوف، وتغيب أيضاً عن الظهور في التصاميم الفنية الحيوانية.

– تظهر الحيّة في وضعيتين هما وضعية الإمساك من الجسم بشكل عمودي ووضعية الوقوف مع رفع مقدمة الجسم.

– تظهر الحيّة بالترافق مع ربّ الطقس والربّة العارية (44)، إلا أنها لم تظهر بالترافق مع ربّ معين بوصفها حيوانه الرمزي كما أنها لا تترافق مع البطل العاري.

– تظهر الحيّة بالترافق مع البشر بوصفهم سحرة (145).

– تظهر الحيّة بالترافق مع الغزال والأسد، ومع أبو الهول المؤنث من الكائنات المركبة.

– لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد الحيّة. ويظهر كائن مركب مؤلف من جسد إنسان ورأس تمساح هو الإنسان برأس تمساح.

4–7– العقارب:

تظهر العقارب بشكل كبير في مشاهد الأعمال الفنية النقشية في سورية في أغلب العصور. وقد استمر ظهورها في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية، ولاسيما في مشاهد أختام السوية السابعة في موقع آلالاخ[127]. سيعمل البحث على دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في ثلاثة عشر ختم أسطواني ستُعرض على التوالي:

[127] Collon, D. 1975: p. 191.

4-7-1- العقرب في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

يظهر العقرب ضمن مشاهد عدة أختام أسطوانية تعرض صفوفاً مؤلفة من عناصر متماثلة من العقارب على مثال طبعتي ختمين من موقع آلالاخ. تعرض الطبعة الأولى (الرقم 149) صفين أفقيين من العقارب، وقد فُقد جزء كبير من المشهد. يتجه الصف العلوي نحو اليسار وبقي فيه ذيل أحد العقارب وجزء كبير من عقرب آخر خلفه. بينما يتجه الصف السفلي نحو اليمين وقد بقي فيه ذيل عقرب تليه مقدمة عقرب آخر. ويفصل بين الصفين صف مكون من أشكال غير محددة النوع[128]. تتوضع العقارب بشكل أفقي ضمن المشهد، ويتشابه العقربان العلوي الثاني والسفلي الثاني في كثير من السمات الجسدية. نُقش العقربان بالمسقط الأفقي أي بالنظر إليهما من الأعلى، وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما. إن رأسيهما غير واضحَين، وهما يملكان بروزين حادين في مقدمة رأسيهما يمثلان القرون الكُلابية وهي واضحة أكثر في العقرب السفلي. ويبرز من جانبي رأسيهما اللامستين القدميتين الضخمتين المنتهيتين بكماشتين ذات أطراف حادة والتي بقيت منها اللامسة اليمنى فقط في العقرب العلوي. إن بطني العقربين أو جسميهما الأوسطين عريضا الشكل، ويتكونان من عدة قطع متراصة متناوبة الأحجام تمثل العُقل، ولم يبق سوى ثلاثة أرجل على الجانب الأيسر من العقرب السفلي بينما فقدت الأرجل الباقية بسبب تضرر الطبعة. بقي جزءآن صغيران من ذيل العقرب العلوي يدلان على أن الذيل كان ملتفاً إلى الأعلى على الجانب الأيمن من جسم العقرب وهو ينتهي بطرف حاد يمثل الإبرة السامة. ويُستدل من الذيلين اللذين يعودان إلى العقربين الآخرين المفقودَين أن ذيول جميع العقارب تكونت من مجموعة قطع صغيرة مستديرة الشكل نُقشت على شكل انحناءات في الخطوط المشكلة للذيل تمثل العُقل.

فيما تعرض الطبعة الثانية (الرقم 150) جديلة وقد نُقش أسفلها صف من العقارب بقي منها ثلاثة. عقربان يقابلان بعضهما بعضاً ويرفع أحدهما ذيله إلى الأعلى (نُقش على يسار الجسد) وقد بقيت منه الإبرة فقط، فيما يتجه ذيل العقرب الثاني الأيمن إلى الأسفل وقد فُقد جزء منه. وبقي خلفه جزء صغير من مقدمة العقرب الثالث[129]. على الأرجح كان يوجد عقرب رابع خلف العقرب الأيسر بحيث يكون مقابلاً للعقرب الثالث، أي يضم التصميم على الأرجح عقربين متقابلين في المركز يلي كل منهما عقرب أو أكثر في كل جانب. إن العقربين المتقابلين متماثلان تقريباً بالشكل، كما أن مقدمة العقرب الثالث تماثلهما. تتوضع

[128] Collon, D. 1975: No. 100, p. 55.
[129] Collon, D. 1975: No. 101, p. 55-56.

العقارب بشكل أفقي ضمن المشهد وقد نُقشت بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من أجسادها. إن رأسي العقربين المتقابلين دائريا الشكل وتوجد ثلاثة بروزات في مقدمتهما تمثل أجزاء الفم والقرون الكُلابية، كما أنها موجودة في العقرب الثالث. يبرز من جانبي رؤوس العقارب الثلاثة اللامستين القدميتين الضخمتين وقد نُقشت بعض الخطوط الدقيقة في نهايتيهما تمثل الكماشتين. نُقشت بعض الخطوط العرضية المتوازية (خطين أو ثلاثة) في مقدمة رأسي كل من العقربين. إن الجسم الأوسط للعقربين عريضا الشكل وقد اصطفت ثلاثة أزواج من الأرجل على جانبيهما. يتكون ذيلا العقربين من مجموعة قطع صغيرة مستديرة الشكل نُقشت على شكل انحناءات صغيرة في الخطوط المشكلة للذيل تمثل العُقل. وإن كلا الذيلين يلتفان على الجانب الأيسر من الجسم.

ختاماً يُلاحظ ظهور العقرب ضمن صفوف ومواكب مؤلفة من العقارب بشكل خاص. وقد نُقشت العقارب بالمسقط الأفقي. وإنه من الصعب معرفة سواء كانت العقارب ممثلة في وضعية الوقوف أم المسير. يؤكد التمثيلان على إبراز القرون الكُلابية واللامسات القدمية المنتهية بالملاقط أو الكماشات. ويختلف التمثيلان في التفاصيل الشكلية مثل أسلوب تمثيل الجسم الأوسط والذيل وغيرها.

4-7-2- العقرب وحيداً في المشهد:

إنه من الشائع ظهور العقرب بمفرده كعنصر مستقل في مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط. ويكون ظهوره إما كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد أو ضمن المشهد الثانوي على الأختام الأسطوانية كما قد يظهر ضمن أعمدة.

يظهر العقرب كعنصر مستقل عما حوله ضمن حقل المشهد في مشاهد عدة أختام أسطوانية. ويختلف موضعه ضمن المشهد من ختم لآخر، فقد يظهر منقوشاً إلى جانب رجل بحيث يتساوى حجميهما تقريباً كما في مشهد طبعة ختم أسطواني من موقع آلالاخ (الرقم 151)، حيث تعرض في جزء صغير متبقي منها رجل يرتدي عباءة ذات شراريب وحواف ملتفة وإلى جانبه عقرب ضخم[130]. إن الجزء السفلي من جسم العقرب بما فيه الذيل مفقود بسبب تضرر الطبعة وإن حجم العقرب يساوي تقريباً حجم الرجل. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأعلى وقد نُقش بالمسقط الأفقي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. تبرز من رأس العقرب قطعة صغيرة نُقشت عدة خطوط دقيقة أعلاها، وهي تمثل القرون الكُلابية وأجزاء الفم. تليها اللامستان القدميتان الضخمتان والتي تنتهي كل منهما بكماشة كبيرة الحجم

[130] Collon, D. 1975: No. 97, p. 54.

نُقشت على شكل خطوط دقيقة في نهاية اللامسة. إن الجسم الأوسط للعقرب عريض، وقد نُقش على شكل عدة قطع متتالية متزايدة في الحجم بدءاً من المنطقة التي تلي الرأس تمثل العُقل، وتصل هذه الأجزاء إلى أقصى حجم لها في المنتصف. تصطف على جانبي البطن ثلاثة أزواج من الأرجل النحيلة.

وقد يظهر العقرب منقوشاً في حقل المشهد أمام ربّة وخلف متعبد كما في مشهد ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 121) حيث يعرض ربّة عارية ترتدي تاج حاتور، تُقدم متعبداً يسبقها إلى ربّ أعلى منها مقاماً، وقد نُقش بينهما عقرب وفوقه كف يد[131]. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأعلى وقد نُقش بالمسقط الأفقي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. يبدو رأس العقرب صغيراً وهو يملك بروزين صغيرين يمثلان القرون الكُلابية، كما تبرز من جانبي الرأس اللامستان القدميتان الضخمتان والمنتهيتان بكماشتين واضحتين لكل منهما طرفين حادَين. إن الجسم الأوسط للعقرب نحيل ومتطاول الشكل وقد اصطفت على جانبيه ثلاثة أزواج من الأرجل الرفيعة. يلتف الذيل القصير نسبياً نحو الأعلى على الجانب الأيسر من الجسم وهو ينتهي بطرف مستدق يمثل الإبرة.

أو يظهر العقرب منقوشاً في حقل المشهد خلف ربّة وأمام متعبد كما في مشهد ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان في نيويورك (الرقم 146)، والذي يعرض إلهاً جالساً على عرشه وتقترب منه ربة عارية ترفع عباءتها إلى الأعلى لتكشف عن عورتها يليها متعبد يرتدي تنورة قصيرة، وقد نُقش في الحقل خلف الربّة التي تمثل عشتار في مظهرها العاري وأمام المتعبد عقرب[132]. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأعلى وقد نُقش بالمسقط الأفقي، واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. يبرز من رأس العقرب بروز صغير يمثل القرون الكُلابية، وتليها اللامستان القدميتان الضخمتان واللتان تنتهيان بكماشتين واضحتين لكل منهما طرفين حادين. إن الجسم الأوسط للعقرب عريض الشكل وقد اصطفت على جانبيه أربعة أزواج صغيرة جداً من الأرجل والتي تبدو مضمومة إلى الجسد. يلتف الذيل إلى الأعلى على الجانب الأيمن من الجسم، وهو يتكون من مجموعة من القِطَع تمثل العُقل وينتهي بطرف حاد يمثل الإبرة.

كما يظهر العقرب منقوشاً في حقل المشهد فوق عربة يجرها زوج من الخيول كما في مشهد ختم من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام (الرقم 96) حيث يعرض عقرباً منقوشاً في حقل المشهد فوق عربة ذات عجلتين يقودها رجل ويجرها حصانان. وقد نُقش العقرب خلف رجلين يتقدمان وهما جاثيان نحو اليسار وأمام نسر

---

[131] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 37، ص 87.

[132] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 52, p. 66.

كبير[133]. نُقش العقرب بالمسقط الأفقي وهو يتوضع بشكل مائل ضمن حقل المشهد بحيث يتجه نحو زاوية المشهد العليا اليسرى. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. يبدو الرأس مستديراً ويملك بروزين صغيرين في مقدمته يمثلان القرون الكُلابية، كما تبرز من جانبيه اللامستان القدميتان الضخمتان المنتهيتان بكماشتين. إن الجسم الأوسط للعقرب متطاول الشكل وقد اصطفت على جانبيه ثلاثة أزواج من الأرجل. يلتف الذيل المكون من عدة عُقل إلى الأعلى على الجانب الأيمن من الجسم وهو ينتهي بنهاية مستدقة تمثل الإبرة.

أيضاً يظهر العقرب كعنصر منفرد مستقل ضمن المشاهد الجانبية في الأختام الأسطوانية. ويكون منقوشاً إما في أسفل المشهد الجانبي على غرار مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 145) الذي يعرض في مشهده الجانبي عقرب نُقش فوقه طائر جارح[134]. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأسفل وقد نُقش بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. يبدو رأس العقرب صغيراً وتبرز من جانبيه اللامستان القدميتان الضخمتان المنتهيتان بنهاية رفيعة غير واضحة. إن الجسم الأوسط للعقرب نحيل ومتطاول الشكل وقد اصطفت على جانبيه أربعة أزواج من الأرجل الرفيعة. يمتد الذيل الطويل نحو الأعلى، ووهو يتميز بشكله المفرود والذي تنحني نهايته قليلاً نحو اليسار فيما تتجه الإبرة التي نُقشت على شكل طرف حاد نحو الأعلى.

يظهر أيضاً العقرب منقوشاً في أسفل المشهد الجانبي في مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 139) بحيث يعرض في مشهده الجانبي عقرباً منقوشاً تحت طائر[135]. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأعلى وقد نُقش بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. يبدو رأس العقرب صغيراً وهو يملك بروزين صغيرين في أعلى الرأس يمثلان القرون الكُلابية. كما تبرز من جانبي الرأس اللامستان القدميتان الضخمتان المنتهيتان بكماشتين أطرافهما دقيقة وحادة. إن الجسم الأوسط للعقرب نحيل ومتطاول الشكل وقد اصطفت على جانبيه أربعة أزواج من الأرجل الشديدة النحولة. يلتف الذيل نحو الأعلى على الجانب الأيمن من الجسم، وهو يتألف من عدة أجزاء مستديرة صغيرة الحجم تمثل العُقل لكن تمثيل الإبرة غير واضح.

---

[133] Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18.
[134] Schaeffer, C. F. A. 1974: p. 226.
[135] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 47, p. 65.

كما أنه من الممكن أن يُنقش عقربان في المشهد الجانبي بحيث تفصل بينهما جديلة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 152)، تعرض في مشهدها الجانبي جديلة أفقية مؤطرة بخطين وقد نُقش فوقها وتحتها عقربان يتجهان نحو اليسار. وإن ذيل العقرب العلوي مفقود فيما يتجه ذيل العقرب السفلي نحو الأسفل[136]، كما أن اللامسة القدمية اليمنى للعقرب العلوي مفقودة أيضاً بسبب تضرر الطبعة. يتماثل العقربان في الحجم والشكل إلا أنه من غير المؤكد سواء كانا يتماثلان في اتجاه الذيل. يتوضع العقربان بشكل أفقي ضمن المشهد وقد نُقشا بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما. إن رأس العقرب مستدير ويملك ثلاثة بروزات في مقدمته تمثل أجزاء الفم والقرون الكُلابية. كما تبرز من جانبيه اللامستان القدميتان الضخمتان المنتهيتان بكماشتين تنتهي كل منهما بطرفين حادين. إن الجسم الأوسط للعقرب عريض ويتكون من عدة قطع متراصة تمثل العُقل ولا يوجد تمثيل للأرجل أو ربما فُقدت نتيجة تضرر الطبعة. يلتف ذيل العقرب السفلي على الجانب الأيسر من الجسم، وهو يتألف من عدة عُقل صغيرة مستديرة الشكل نُقشت على شكل انحناءات في الخطين المشكلين للذيل المنتهي بإبرة حادة تتجه نحو الأسفل.

بالإضافة إلى ظهور العقرب ضمن حقول مقسمة بواسطة جداول عمودية الشكل على غرار مشهد طبعة ختم أخرى من آلالاخ (الرقم 153) بحيث تعرُض مجموعة من الجداول العمودية التي يضم أحدها في أعلاه عقرباً بينما فُقدت بقية العناصر المنقوشة فيه بسبب تضرر الطبعة[137]. لايمكن الاستدلال من خلال التصميم أو من خلال حجم العقرب المنقوش على هوية الأشكال الأخرى التي تضمنها الحقل. يتوضع العقرب بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يتجه نحو الأسفل وقد نُقش بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده. إن رأس العقرب مستدير الشكل ويبرز القرنان الكُلابيان في مقدمته. إن اللامستين القدميتين مفقودتان، لكن بقي –فقط– جزء صغير من بداية اللامسة القدمية اليسرى. يبدو الجسم الأوسط للعقرب عريضاً، وتصطف على جانبيه ثلاثة أزواج من الأرجل القصيرة. يلتف الذيل نحو الجانب الأيسر من الجسم ويستمر بشكل مستقيم، وهو يتألف من مجموعة من العُقل المستديرة الشكل والتي نُقشت على شكل انحناءات في الخطوط المشكلة للذيل، وينتهي بإبرة صغيرة تتجه نحو الأعلى.

بالتالي يتكرر ظهور العقرب في مشاهد الأعمال الفنية كعنصر وحيد مستقل عما حوله. وهو يظهر إما في وضعية الوقوف أو المسير إلا أنه من الصعب تحديد أي من الوضعيتين هي الوضعية المقصودة في التمثيل. تشترك جميع تمثيلات العقرب بكونه قد نُقش بالمسقط الأفقي وتتميز جميعها بإبراز القرون الكُلابية واللامسات

[136] Collon, D. 1975: No. 99, p. 55.
[137] Collon, D. 1975: No. 156, p. 86.

القدمية المنتهية بالكماشات. بينما تختلف التمثيلات في أسلوب النقش وفي التفاصيل الشكلية مثل توضع العقرب ضمن المشهد سواء بشكل أفقي أو عمودي، واتجاهه سواء نحو الأعلى أو الأسفل، اليمين أو اليسار، وشكل جسمه الأوسط وشكل وعدد أزواج الأرجل الممثلة، وشكل الذيل وغيرها.

4-7-3- زوج متقابل من العقارب:

يظهر زوج متقابل من العقارب في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم من شاغار بازار (الرقم 123)، وهو يعرض عقربان كبيران نُقشا على جانبي نسر يفرد جناحيه في أعلى المشهد، بحيث يتجهان نحو بعضهما البعض وتتشابك ملاقطهما في المقدمة. يتوضع العقربان بشكل أفقي ضمن المشهد وقد نُقشا بالمسقط الأفقي وبشكل متقابل. إن العقربين متماثلان في الشكل والحجم، وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما. إن رأس العقرب غير واضح ويوجد بروز حاد الشكل في مقدمته يمثل على الأرجح أجزاء الفم والقرون الكُلابية. كما تبرز من جانبيه اللامستان القدميتان الضخمتان اللتان تنتهيان بكماشتين تملك كل منهما طرفين حادين. إن الجسم الأوسط للعقرب نحيل ومتطاول وقد اصطفت على جانبيه ثلاثة أزواج من الأرجل. يلتف ذيلا العقربين نحو الأعلى بحيث يلتف ذيل أحدهما على الجانب الأيمن من جسمه وذيل الآخر على الجانب الأيسر من جسمه، وهو مكون من خط واحد منحني ينتهي بنهاية حادة تمثل الإبرة السامة والتي تتجه بدورها نحو الأعلى.

4-7-4- عقربان أو ثلاثة عقارب متوازية في المشهد:

من الممكن أن يظهر عقربان أو ثلاثة متوازيين في مشاهد الأختام الأسطوانية، كما في مشهد ختم أسطواني من موقع إبْلا (الرقم 154)، حيث يعرض عقربين وشكل بشري جالس. يملك العقربان ثلاثة أقدام في كل جانب، وذيلاهما منحنيان إلى اليسار[138]. يمتد جسما العقربين على كامل ارتفاع الختم بحيث يتساوى حجم كل منهما تقريباً مع حجم الرجل الجالس. يتماثل العقربان في الحجم والشكل وهما يتوضعان بشكل عمودي ضمن المشهد ويتجهان نحو الأعلى وقد نُقشا بالمسقط الأفقي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما. يبرز من رأس العقرب بروزان صغيران يمثلان القرون الكُلابية، وتليها اللامستان القدميتان الضخمتان اللتان تنتهيان بكماشتين واضحتين. إن الجسم الأوسط لكل منهما متطاول الشكل ويتألف من عدة عُقل نُقشت على شكل خطوط متوازية متناقصة في الحجم، وقد اصطفت على جانبيه ثلاثة أزواج من الأرجل النحيلة. يلتف الذيل الشديد الطول نحو الأعلى على الجانب الأيسر من الجسم ويتكون بدوره من مجموعة من العُقل وينتهي بإبرة رفيعة وحادة.

---

[138] Hammade, H. 1994: No. 369, p. 69.

أيضاً تظهر ثلاثة عقارب متوازية في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 155) تعرض في الجزء العلوي من مشهدها الجانبي ثلاثة عقارب تتوضع بشكل عامودي ضمن المشهد بحيث تتجه ذيولها نحو الأعلى[139]. تتماثل العقارب الثلاثة في الشكل والحجم، وقد نُقشت بالمسقط الأفقي. فُقد الذيل وجزء من اللامستين القدميتين بسبب تضرر الطبعة. يبدو الرأس مستديراً والجسم الأوسط عريض الشكل وقد اصطفت أربعة أزواج من الأرجل على جانبيه. تبرز من جانبي الرأس اللامستان القدميتان والتي بقيت منهما اللامسة القدمية اليمنى (التي في الجهة اليسرى) في العقربين الأوسط والأيسر وهي تنتهي بالكماشة ذات الطرفين الحادين.

بالتالي يتكرر ظهور العقارب المتوازية في مشاهد الأعمال الفنية، وهي تظهر إما في المشهد الرئيسي أو في المشهد الثانوي، وتضم عقربين أو ثلاثة. تتماثل العقارب المتوازية في الوضعية والشكل والاتجاه. ولا يمكن تحديد سواء كانت تظهر في وضعية الوقوف أو المسير. يشترك التمثيلان السابقان بكون العقارب قد نُقشت بالمسقط الأفقي، وهي تختلف في أسلوب النقش وفي التفاصيل الشكلية الممثلة.

الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات العقارب في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

– يظهر العقرب في مشاهد الأختام الأسطوانية فقط، وبشكل خاص في مشاهد أختام موقع آلالاخ إذ يوضح الجدول رقم (2) أن /34/ ختماً أسطوانياً يحمل تمثيلاً لأربعة وعشرين عقرباً.

– نُقش غالباً جسد العقرب بالمسقط الأفقي. ولم يظهر أي نقش لأجزاء منفصلة من جسمه. وهو يظهر إما بشكل إفرادي في مشاهد الأعمال الفنية أو ضمن زوج متقابل (123)، أو زوج متوازي (154)، كما قد تظهر مجموعة مؤلفة من ثلاثة عقارب متوازية (155). ويتوضع العقرب بشكل أفقي أو عمودي ضمن المشهد.

– لم يتم تمثيل عيون العقرب وتم التركيز على تمثيل القرنين الكُلابيين في معظم التمثيلات واللذين تم تمثيلهما إما على شكل قطعتين بارزتين (96، 121، 139، 149، 153، 154)، أو على شكل قطعة واحدة بارزة (146) أو على شكل قطعة صغيرة بارزة نُقشت خطوط دقيقة في طرفها العلوي (151)، أو على شكل بروز حاد (123)، وقد تكون غير ممثلة (145). كما قد يتم نقش ثلاثة بروزات تمثل أجزاء الفم بالإضافة إلى القرنين الكُلابيين (150، 152).

---

[139] Collon, D. 1975: No. 98, p. 54.

– نُقشت اللامستان القدميتان في معظم التمثيلات، وقد تكونان منتهيتين بكماشتين ذوي طرفين حادين (96، 121، 123، 139، 146، 149، 152، 154، 155) أو قد تُمثَل الكماشتان على شكل خطوط دقيقة منقوشة في نهاية اللامستين (150، 151)، أو قد تنتهي اللامستان بنهاية رفيعة (145).

– تم تمثيل الجسم الأوسط للعقرب إما بشكل عريض (146، 149–153، 155) أو نحيل ومتطاول (96، 121، 123، 139، 145، 154). وقد نُقش في بعض التمثيلات على شكل عدة قطع منفصلة متراصة ومتناوبة الأحجام تمثل العُقل التي يتكون منها (149، 151، 152، 154).

– تم نقش الأرجل في معظم التمثيلات وهي تظهر مصطفة على جانبي البطن وقد تكون مؤلفة من ثلاثة أزواج من الأرجل (96، 121، 123، 149–151، 153، 154) أو من أربعة أزواج (139، 145، 146، 155).

– تم نقش الذيل في معظم التمثيلات وقد يكون ذات شكل ملتف إلى أحد جانبي الجسم في دلالة إلى التفافه نحو الأعلى (96، 121، 123، 139، 146، 149، 152، 154)، أو قد تكون بدايته مستقيمة ثم يلتف إلى أحد جانبي الجسم (145)، أو قد يملك بداية منحنية ثم يكمل بشكل مستقيم (153). وقد يكون منقوشاً بخطوط منحنية (149، 150، 152، 153) أو على شكل عدة قطع كروية الشكل تمثل العُقل (96، 139، 146، 154). وهو ينتهي بإبرة مستدقة حادة الزاوية (96، 121، 123، 145، 146، 149، 152، 154)، قد تكون غير واضحة في بعض التمثيلات (139) كما قد يكون اتجاه الإبرة معاكس لاتجاه التفاف الذيل (123، 145، 152، 153).

– يظهر العقرب في أربعة مشاهد هي مشاهد صفوف ومواكب الحيوانات، ويظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد وفي المشاهد الجانبية وضمن الجداول العمودية. لكن يُلاحظ غياب تمثيله في مشاهد التقدمة، وفي مشاهد الصيد، وفي مشاهد صراع الحيوانات، كما يغيب عن الظهور في التصاميم الفنية الحيوانية.

– من الصعب الاستدلال على وضعية العقرب بدقة سواء كان في وضعية الوقوف أم السير.

– يظهر العقرب بالترافق مع الأرباب والبشر في مشهدين يكون فيهما منقوشاً في الحقل بين الربّة العارية المرتدية لتاج حاتور (121) أو الربّة عشتار في مظهرها العاري (146) وشخص آخر هو رجل متعبد (121، 146). إلا أنه لم يظهر بالترافق مع ربّ معين بوصفه حيوانه الرمزي كما أنه لا يترافق مع البطل العاري.

– لا يظهر العقرب بالترافق مع حيوانات عديدة بل اقتصر ظهوره منقوشاً في الحقل فوق عربة تجرها أحصنة (96).

– لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية في هذا العصر أي كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسم العقرب.

4-8- الحشرات:

إن الحشرات هي إحدى طوائف شعبة مفصليات الأرجل[140]. ومن ضمن أنواعه الجراد الذي كان ولازال يعتبر من أكثر الحشرات البرية تسبباً بالأضرار مما جعل من النادر تمثيلها في مشاهد الأعمال الفنية. وتظهر الجرادة في هذا العصر في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم أسطواني من موقع الأنصاري (الرقم 114) وهو يعرض جرادتين كبيرتين تقفان حول شجرة نخيل[141]. تتوضع الجرادتان المتماثلتان بشكل عمودي ضمن حقل المشهد، وقد نُقشتا بالشكل الجانبي وبشكل متقابل. وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تظهر رجل خلفية واحدة. تملك الجرادة رأساً صغيراً يبرز منه قرنا استشعار ذوا شكل مستقيم، لكن لم يهتم الفنان بإبراز ملامح الوجه إذ لا يوجد تمثيل للعين والفم. إن جسد الجرادة نحيل وهو مستقيم الشكل مع تضخم صغير في وسطه يحاكي الشكل الطبيعي الواقعي للجرادة، وينتهي بالذيل المستدق الذي يصل طرفه إلى الأرض. تضم الجرادة أجنحتها إلى جسمها وهي غير واضحة التمثيل. نُقشت أرجل الجرادة الخلفية الطويلة وهي تتكون من ثلاثة أجزاء ومفصلين. ويظهر الجزئين الأول والثاني منثنيين؛ بحيث يظهر المفصل الأول خلف الظهر، ويستمر الجزء الثاني بشكل مستقيم ليعود ويتجه نحو الأسفل مشكلاً الجزء الثالث من الرجل والذي يوازي جذع الشجرة ويبتعد مقداراً ضئيلاً عنه، فيما لا يوجد تمثيل للأرجل الأمامية والوسطى. إن وضعية جسدي الجرادتين تدل على أنهما تقفان على جذع الشجرة المنقوشة بينهما، وإن وجود مسافة تفصلهما عن الجذع قد تكون للتعبير عن الأرجل الأخرى غير الممثلة والتي يبلغ طولها بشكل تقديري بقدر هذه المسافة.

4-9- خلاصة تمثيل الحيوانات غير المدجنة في مشاهد الأعمال الفنية:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الحيوانات غير المدجنة في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- مُثل /15/ نوع حيواني غير مدجن في مشاهد الأعمال الفنية هي: الأسد، الظبائيات (الغزال) والأيليات (الأيل) والوعل والماعز البريّ والأرنب البريّ والقرد والزواحف التي من ضمنها الحيّة وأجزاء من جسد التمساح، والعقرب، ومن الحشرات الجرادة. بالإضافة إلى تمثيل بنات آوى على قوالب ماري الطينية إلا أنها صغيرة الحجم ولا تحمل أي ملامح أو تفاصيل لذا لم تتم دراستها بالتفصيل في متن البحث، وأيضاً مُثِل كل من حيوان السنور والقنفذ والجربوع والضفدع في عمل فني واحد فقط. وبلغ مجمل عدد الحيوانات غير المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية /281/ حيوان، بما في ذلك /15/ رأس حيوان غير مدجن ممثل بشكل منفصل عن

---

[140] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 528-529.

[141] سليمان، انطوان 1983: الصورة رقم 1، ص 188.

بقية أجزاء الجسم كما يوضح الجدول رقم (2). ويشكل حيوان الأسد النسبة الأكبر من مجموع عدد الحيوانات غير المدجنة والتي بلغت /35%/، يليه ابن آوى بنسبة /14%/ ثم كل من الأرنب البريّ والغزال بنسبة /12%/، ومن ثم العقرب /9%/، ويليه كل من القرد والأيل والوعل بنسبة /5%/، ثم الحيّة بنسبة /2%/ والجرادة بنسبة /1%/، فيما تبلغ نسبة تمثيل كل من الماعز البريّ والسنور والضفدع والجربوع والقنفذ أقل من /1%/ كما يوضح المخطط البياني رقم /4/ (ص 244).

– تفاوتت أعداد الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلاً لكل نوع حيواني غير مدجن كما تفاوتت أعداد تمثيل كل حيوان في مشاهد هذه الأعمال الفنية كما يوضح الجدول رقم (2)، إذ يظهر الأسد في /53/ عملاً فنياً، والأرنب البريّ في /19/ عملاً، والغزال في /18/ عملاً، وكل من القرد والعقرب في /14/ عملاً، والأيل في /9/ أعمال، والوعل في /7/ أعمال، وابن آوى في /6/ أعمال، والحيّة في /3/ أعمال، فيما يظهر كل من الماعز البريّ والسنور والضفدع والقنفذ والجربوع والجرادة في عمل فني واحد. بينما يبلغ عدد تمثيلات حيوان الأسد /98/، وابن آوى /39/، والأرنب البريّ /34/، والغزال /33/، والعقرب /24/ وكل من الأيل والوعل والقرد /14/، والحيّة /4/، والجرادة /2/، وكل من الماعز البريّ والسنور والضفدع والقنفذ والجربوع /1/. وبالتالي تم التركيز على أنواع معينة ظهرت بتواتر أكبر بكثير من أنواع أخرى. ويُلاحظ أن الأسد هو الحيوان غير المدجن الأكثر تمثيلاً في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر، يليه بفارق كبير الأرنب البريّ والغزال، ومن ثم العقرب، في حين تتقارب أعداد تمثيلات القرد والأيل والوعل رغم اختلاف أعداد الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلاتهم. ويُلاحظ أن عدد قليل من الأعمال الفنية يحمل تمثيلات عديدة متكررة لابن آوى الأمر الذي يجعل نسبة تمثيله مرتفعة. وتعتبر الحيّة هي الأقل تمثيلاً بين الحيوانات غير المدجنة، فيما يعتبر كل من الماعز البريّ والحشرات والسنور والضفدع والقنفذ والجربوع من الحيوانات النادرة التمثيل.

– من خلال مقارنة الأنواع الحيوانية غير المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية مع أهم الأنواع الحيوانية غير المدجنة التي كانت موجودة آنذاك في سورية والتي بلغ عددها أكثر من /25/ نوعاً حيوانياً، يُلاحظ أنه لم يتم تمثيل كافة الأنواع الموجودة في سورية آنذاك، إذ يُلاحظ عدم وجود تمثيل لكل من الذئب، الضبع، الثعلب، الخنزير البريّ، الثور البريّ، القندس، الفيل، فرس النهر، الجمل، السلحفاة، وبعض أنواع الظبائيات مثل الثيتل والمها، وأيضاً أنواع الحشرات كالنحل والذباب وغيرها. كما أنه لا يوجد تمثيل لحيوان الدب. ويُلاحظ أيضاً غياب تمثيل القطط والقوارض.

– من خلال مقارنة الأنواع الحيوانية غير المدجنة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية ونسب تمثيلها مع البقايا العظمية المكتشفة من مواقع عصر البرونز الوسيط في سورية تظهر نسبة تمثيل الغزال والأيل قليلة، فيما تظهر نسبة تمثيل الأسد مرتفعة بالمقارنة مع ندرة بقاياه العظمية في المواقع الأثرية.

– تعرُض جميع الأعمال الفنية النقشية والجدارية على اختلاف أنواعها الحيوانات غير المدجنة نفسها ضمن نفس المشاهد وفي نفس الوضعيات، مما يؤكد وجود تقاليد متبعة في تمثيل هذه الحيوانات في مشاهد الأعمال الفنية. إلا أنه يُلاحظ اقتصار تمثيل القرد والوعل والعقرب والحيّة والجرادة على الأختام الأسطوانية.

– الأنواع والأجناس الممثلة:

- تم تمثيل اللبؤة في بعض المشاهد.
- تم تمثيل عدة أنواع من الغزلان، لكن لا يمكن التمييز بين الذكور والإناث.
- تم تمثيل نوعين من الأيائل (الأيل الأحمر واليحمور)، وقد اقتصرت التمثيلات على ذكور الأيائل فقط.
- لا يمكن التمييز بين ذكر وأنثى الأرنب البريّ والحيّة والعقرب والجرادة.
- تظهر عدة أنواع من القرود هي السعدان وقرد الرباح.
- تظهر عدة أنواع من الحيّات منها الكوبرا.
- تظهر عدة أنواع من الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الأسد وأجزاء إنسانية هي: الإنسان برأس أسد وأبو الهول، أو من أجزاء من جسد الأسد وأجزاء حيوانية هي العِرْفِين والتنين والنسر برأس أسد.
- يظهر كائن مركب مؤلف من جسد إنسان ورأس تمساح هو الإنسان برأس تمساح.

– أسلوب النقش:

- اعتمد الفنان في جميع التمثيلات على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الحيوان.
- تنوعت التمثيلات بين النقش الواقعي الذي يعرض التفاصيل وبين التخطيطي الذي يكتفي بالخطوط الخارجية للجسد.
- نُقشت جميع الحيوانات بالشكل الجانبي باستثناء العقرب الذي نُقش بالمسقط الأفقي أي بالنظر إليه من الأعلى، وقرون حيوان الأيل التي نُقشت بالصورة الأمامية في تمثيل وحيد، والرأس في الإنسان برأس أسد الذي نُقش أيضاً بالصورة الأمامية.
- نُقشت قرون الغزال والوعل في بعض التمثيلات بالشكل الجانبي بحيث يظهر قرن واحد فقط يخفي الآخر خلفه.

- المشاهد الممثلة:

- يختلف عدد المشاهد التي يظهر بها كل حيوان غير مدجن، إذ يظهر كل من الأسد والغزال والأرنب البريّ في سبعة مشاهد، والأيل في ستة، والقرد في خمسة، كما يظهر كل من الوعل والعقرب في أربعة مشاهد بينما يظهر كل من الماعز البريّ والحيّة والجرادة في مشهد واحد فقط.
- تظهر جميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء الحيّة والحشرات في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية.
- تظهر جميع الحيوانات باستثناء القرد والوعل والحيّة والحشرات في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات.
- تظهر جميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء الوعل والماعز البريّ والحيّة والحشرات كعناصر مستقلة ضمن حقل المشهد.
- تظهر جميع الحيوانات باستثناء الأسد والوعل والحيّة والحشرات ضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة.
- يظهر كل من الأسد والغزال والأيل والأرنب البريّ والجرادة والعقرب والحيّة في مشاهد تضم أزواجاً متقابلة من الحيوان.
- تظهر رؤوس كل من الأسد واللبؤة والغزال والأرنب البريّ والوعل بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد. (الجدول رقم (2))
- يظهر كل من الأسد والغزال والوعل والحيّة في مشاهد صراع الحيوانات، وغالباً ما يكون الثور هو خصم الأسد الأساسي، كما يظهر حيوان الأسد في صراع مع أسد آخر، والحيّة في صراع مع حيّة أخرى.
- يظهر كل من الأسد والأرنب البريّ في مشاهد التحضير للطقوس الدينية.
- يظهر كل من الوعل والأيل في مشهد الشجرة بين حيوانين.
- يظهر كل من الأسد والغزال في مشهد البطل العاري الصارع للحيوان الوحشي البريّ.
- يظهر الغزال والماعز البريّ في مشاهد تقدمة الحيوانات.
- ينفرد الأيل بالظهور في مشهد الرعي.
- ينفرد القرد بالظهور في مشاهد الامتثال أمام الربّ.
- ينفرد الأرنب البريّ بالظهور ضمن جداول مقسمة إلى حقول تضم عنصراً واحداً بداخلها.
- ينفرد العقرب بالظهور ضمن أزواج متوازية أو مجموعة مؤلفة من ثلاثة عقارب متوازية.

- الوضعيات ومدى واقعيتها:

- يختلف عدد الوضعيات التي يظهر بها كل حيوان حيث يظهر الأسد في تسع وضعيات، والغزال في سَبعْ، والأرنب البريّ في خمسْ، والأيل في أربعْ، والوعل في ثلاث وضعيات، بينما يظهر كل من القرد والحيّة في وضعيتين، وكل من الماعز البريّ والجرادة في وضعية واحدة فقط. فيما إنه من غير الواضح سواء يظهر العقرب في وضعية واحدة أو في وضعيتين هما إما الوقوف أو السير.
- تشترك جميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء القرد والعقرب والحيّة والحشرات بظهورها في وضعية الاضطجاع.
- يظهر كل من الأسد والغزال والوعل في وضعية الجري السريع المشابهة لوضعية الوثب العالي.
- يظهر كل من الأسد والأيل والأرنب البريّ في وضعية القفز.
- يظهر كل من الأسد والغزال والأيل في وضعية السير.
- يظهر كل من الأسد والأرنب البريّ في وضعيات الوقوف والوقوف على القائمتين الخلفيتين، والجلوس على العجز.
- يظهر كل من الغزال والوعل في وضعية النهوض.
- يظهر كل من الأسد والغزال في وضعية التثبيت بالمقلوب.
- ينفرد الأيل بالظهور في وضعية الأيل الراقص.
- ينفرد الغزال بالظهور في وضعية الجلوس على العجز مع رفع الجزء الأمامي من الجسم.
- يقتصر ظهور القرد على وضعيتي جلوس القرفصاء والجلوس على العجز.
- يقتصر ظهور الحيّة على وضعيتي الإمساك من الجسم بشكل عمودي والوقوف مع رفع مقدمة الجسم.
- يقتصر ظهور الماعز البريّ على وضعية الحمل من العنق مع إرخاء قوائمه الأربعة نحو الأسفل.
- يقتصر ظهور الجرادة على وضعية الوقوف أي الثبات في المكان.
- تتسم جميع الوضعيات الممثلة بالواقعية ويُلاحظ تمثيل الحيوانات في وضعيتها الجسدية الحقيقية الأكثر بروزاً. وإن أغلب هذه الوضعيات موروثة من العصور السابقة.

– الترافق مع الأرباب:

- يظهر حيوان الأسد في مشاهد الأعمال الفنية بوصفه الحيوان الرمزي المرافق للربّة عشتار. كما يترافق مع أرباب آخرين مثل ربّ الشمس، ويظهر بالترافق مع البطل العاري.
- يظهر الغزال في مشاهد الأعمال الفنية بوصفه الحيوان الرمزي المرافق للربّ أمورو. كما يترافق مع ربّ الطقس وربّ الشمس والربّة العارية. ويظهر أيضاً بالترافق مع البطل العاري.
- يظهر القرد بالترافق مع الربّة المتضرعة أو الربّة عشتار.
- يظهر الماعز البريّ مع الربّة عشتار، والربّة المتضرعة، وربّ مسلح غير محدد الهوية بوصفه تقدمة حيوانية.
- تظهر الحيّة مع ربّ الطقس والربّة العارية.
- يظهر العقرب مع الربّة العارية والربّة عشتار.
- يُلاحظ عدم ظهور الأرنب البريّ أو الوعل أو القرد أو الماعز البريّ أو العقرب أو الحيّة أو الحشرات بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفه حيوانه الرمزي، كما لم يظهروا بالترافق مع البطل العاري.

– الترافق مع البشر:

- يظهر الأسد بالترافق مع صياد يصوب سهامه نحوه في تمثيل وحيد ومع كاهن المعبد.
- يظهر القرد بالترافق مع الرجل المتعبد الذي يتقدم ليمثل أمام الربّ، كما يترافق مع القزم العازف.
- يظهر الماعز البريّ بالترافق مع ملك يقدمه كأضحية إلى الأرباب.
- يترافق الغزال مع الرجل المتعبد الذي يحمله ليقدمه إلى الربّ.
- يترافق الأيل مع الرجل الراعي.
- يظهر العقرب منقوشاً أمام أو خلف رجل متعبد.
- تظهر الحيّة بالترافق مع الإنسان بوصفه ساحر أو مشعوذ.
- لا يظهر الأرنب البريّ أو الحشرات بالترافق مع الإنسان.

الفصل الخامس

تمثيل الطيور والأسماك

تواجدت في سورية خلال عصر البرونز الوسيط عدة أنواع من الطيور والأسماك (الفقرة /1-1-4/) ، وهي تقع ضمن فئتين. الفئة الأولى: وتشمل الأنواع التي قام الإنسان بتربيتها، مثل الحمام واليمام والإوز وبعض أنواع الأسماك. فيما تضم الفئة الثانية: أنواع الطيور البريّة، مثل الطيور المهاجرة والجوارح والأسماك الكبيرة الحجم. ونظراً لصعوبة فصل الفئتين عن بعضهما البعض ولاسيما وأن معظم تمثيلات الطيور والأسماك في مشاهد الأعمال الفنية من الصعب تحديد أنواعها بدقة، فقد كان لابدّ من دراسة هذين النوعين (الطيور والأسماك) في فصل خاص بمعزل عن الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة. وستُعرض تمثيلات الطيور والأسماك على التوالي:

5-1- الطيور:

تنتمي الطيور إلى الفقاريات، وهي تتميز بخاصية الطيران الذي يستلزم تكيفات مهمة في كثير من أجهزة الجسم[1]. تظهر الطيور في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة في عدة وضعيات وبالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة. سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل هذا العنصر الحيواني في مجموعة من اللقى الأثرية هي: /41/ ختماً أسطوانياً، ونصب عشتار من موقع إبْلا، ولوحة التنصيب من موقع ماري، وقطعتي عاج من إبْلا، وأربعة قوالب طينية من ماري، ولوحة طينية من موقع ترقا. مع الإشارة إلى أن /11/ ختماً من الأختام الأسطوانية يحمل نقشاً لطائرين أو أكثر.

ستُعرض نقوش الطيور وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

5-1-1- الطائر مع الأرباب:

يتكرر ظهور الطيور في مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع الربّة السورية أو مع الربّة العارية.

5-1-1-1- الطائر مع الربّة السورية:

يتكرر ظهور الطائر بالترافق مع الربّة السورية في مشاهد عدة أختام، فهو يظهر إما واقفاً على قبعتها كما في مشهد ختم من إبْلا (الرقم 39) والذي يعرض الربّة السورية تقف خلف ربّ الطقس، وهي تضع قبعة أسطوانية الشكل مزودة بقرون يقف طائر على قمتها، وتمسك بيدها رمز عنخ صغير بقي جزء منه[2]. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي وبالشكل التخطيطي إذ اعتمد الفنان على تشكيل جسد الطائر

---

[1] محمد، محمد وآخرون 2002: ص 607.

[2] Wiess, H. 1985: No. 102, p. 234-236.

من خلال نقش الخطوط الخارجية المكونة له، كما اعتمد على نقش الأجزاء المنظورة فقط، إذ تبدو عين واحدة صغيرة ورجل واحدة فقط. إن رأس الطائر صغير، ومنقاره قصير وذا شكل حاد، ويبدو عنقه قصيراً. يضم الطائر جناحيه إلى جسده وهما غير واضحان في التمثيل. وترتكز رجلا الطائر بشكل عمودي على قبعة الربّة مما يدل على وضعية الوقوف. ونُقش ذيله قصيراً وعريضاً.

وقد يظهر الطائر واقفاً على كتف الربّة السورية كما في مشهد طبعة ختم من آلالاخ (الرقم 135) حيث تعرض الربّة السورية في أقصى يسار المشهد. وهي تمسك صولجاناً مضاعفاً في يدها اليمنى، ويجثم طائر يشبه الحمامة على كتفها الأيسر[3]. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة فقط وساق واحدة فقط. يبدو رأس الطائر صغير الحجم ومنقاره قصير وذو شكل حاد وعنقه قصير. يضم الطائر جناحيه إلى جسده وهما غير منقوشان باستثناء طرف الجناح الأيمن الذي يبرز قبل نهاية الذيل المتوسط الطول بقليل. يُثبت الطائر رجليه على كتف الربّة، وقد نُقشت القدم في نهاية كل منهما.

كما يظهر الطائر وهو يطير خلف الربّة السورية متجهاً نحوها، كما في مشهد طبعة ختم آخر من آلالاخ (الرقم 136) والذي يعرض امرأة ترتدي قبعة مربعة الشكل مزودة بزوج من القرون، بالإضافة إلى قرن ثالث في الأمام. وقد نُقش خلفها طائر يطير نحوها[4]. إن لباس المرأة وشكل قبعتها يدل على أنها تمثل الربّة السورية. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو منه عين واحدة فقط. إن رأس الطائر متوسط الحجم ويضم العين اليسرى المفتوحة والمنقار المتوسط الطول ذا الشكل الحاد. وتتدلى كتلة صغيرة أسفل المنقار. يفرد الطائر جناحيه على جانبي جسده وقد نُقشت بروزات صغيرة على كامل طرفيهما السفليين تمثل الريش. إن ذيله متوسط الطول وقد نُقش مفروداً، فيما لا يوجد تمثيل للأرجل.

ومن الممكن أن يظهر الطائر منقوشاً في أعلى الحقل في الوسط بين الربّة السورية والشخص المقابل لها، على مثال طبعة ختم أخرى من آلالاخ (الرقم 137) وهي تعرض رجلاً يرتدي ملابس ملكية، ويرفع يده في تحية، ويحمل خنجراً أو عصا في يده الأخرى، ويقف مقابل امرأة تضع قبعة مربعة الشكل مزودة بقرون، وترتدي عباءة طويلة، وتحمل كأساً في يدها اليمنى هي الربّة السورية. وقد نُقش بين رأسيهما عُقاب ينشر جناحيه ويحمل حيواناً صغيراً غير محدد النوع في مخالبه اليمنى. وكان على الأرجح يحمل حيواناً آخراً في مخالبه

[3] Collon, D. 1975: No. 12, p. 13-14.
[4] Collon, D. 1975: No. 85, p. 49.

اليسرى لكن لم يبق له أثر على الطبعات. إن نقش العقاب والفريسة يرمز إلى القوة والنصر[5]. نُقش رأس العقاب بالشكل الجانبي وهو يتجه نحو اليسار، فيما نُقشت بقية أجزاء جسده بالصورة الأمامية وهو يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد. إن رأسه صغير الحجم ويضم العين اليسرى المفتوحة، والمنقار الصغير المعقوف قليلاً، وقد نُقش عنقه ممدوداً. يفرد العقاب جناحيه الطويلين على جانبي جسده وهما يتجهان نحو الأعلى وقد ازدانا بالريش المتناوب الأطوال والمصطف على كامل حافتيهما السفليتين. يظهر ذيله المتوسط الطول مفروداً. ويبسط العقاب رجليه المنتهيتين بمخالب ضخمة على جانبي جسده، وهو يمسك في مخالبه اليمنى بمؤخرة حيوان صغير يتدلى نحو الأسفل معلقاً في الهواء. إن اتجاه جناحي العُقاب نحو الأعلى وشكل الضحية المتدلي يدل على أنه في وضعية الطيران.

ختاماً يُلاحظ تعدد أنواع الطيور الممثلة بالترافق مع الربّة السورية والتي عُرف منها طائر الحمام والعقاب، ويختلف مكان تمثيل الطائر بين الوقوف على كتف الربّة أو قبعتها، وبين أن يكون منقوشاً أمام وجهها أو خلفها. يظهر الطائر في وضعيتين هما الوقوف أو الطيران، كما قد يظهر يحمل فريسة في مخالبه. تختلف التمثيلات في طريقة نقش الطائر إما بالشكل الجانبي أو أن يكون رأسه منقوشاً بالشكل الجانبي وبقية أجزاء جسده بالصورة الأمامية، كما قد يكون منقوشاً بشكل تخطيطي. وتختلف التمثيلات أيضاً في أسلوب التمثيل وفي التفاصيل الجسدية الممثلة من تمثيل الرجْلين، وشكل الجناحين.

5-1-1-2 – الطائر مع الربّة العارية:

إنه من النادر أن يظهر الطائر في مشاهد الأعمال الفنية بالترافق مع أرباب غير الربّة السورية، لكن يعرض مشهد ختم من موقع ترقا (الرقم 110) امرأة تحمل طائراً ويقف مقابلها رجل يمسك حيواناً ذي قرون من قائمته الخلفية[6]. نُقش كل من رأس المرأة وقدميها بالشكل الجانبي، فيما نُقش جذعها ووركها بالصورة الأمامية. وهي ترتدي ثوباً مزركشاً مفتوحاً من الأسفل يكشف عن عورتها وهي بذلك تمثل الربّة عشتار في مظهرها العاري. يتجه الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي وهو يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد. اعتمد الفنان على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسد الطائر إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة فقط. إن رأس الطائر متوسط الحجم ويضم العين الكبيرة الحجم والمنقار القصير المعقوف، ويظهر العنق المتوسط الطول مرفوعاً. يفرد

---

[5] Collon, D. 1975: No. 60, p. 38-39.
[6] Buccellati, G. and Kelly-Buccellati, M. 1983: Fig. 6B, p. 65.

الطائر جناحيه المتوسطي الحجم على جانبي جسده وهما يتجهان نحو الأعلى ويتكونان من مجموعة من الريش المصطف، وقد تم تمثيل القطعة العظمية المكوِنة للجناح والتي تقع في طرفه العلوي ويُطلق عليها تسمية الساعد أو المعصم. إن ذيل الطائر قصير ومفرود وهو يتكون من مجموعة من الريش المتساوي الطول. نُقشت ساق واحدة طويلة ومستقيمة الشكل تقبض عليها الربّة العارية بيدها اليسرى. يدل شكل الطائر على أنه ينتمي إلى الطيور الجارحة، وإن نشره لجناحيه وذيله واتجاه الجناحين نحو الأعلى يدل على وضعية الطيران التي تكبحها الربّة بإمساكها له من ساقيه. أما التفسير الآخر هو أن يكون النقش يمثل مجسماً لطائر في وضعية الطيران تمسكه الربّة العارية بيدها عن طريق عصا أو عمود خشبي بوصفه راية، إذ ظهرت في هذا العصر رايات تنتهي بمجسمات طيور ستتم مناقشتها لاحقاً.

5-1-2- الطائر في مشاهد تقدمة الحيوانات:

تظهر الطيور في مشاهد متنوعة تندرج جميعها ضمن موضوع تقدمة الحيوانات. إذ من الممكن أن يظهر الطائر فوق مائدة التقدمة كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 138) يعرض متعبداً يقف أمام مائدة التقدمات التي يعلوها طائر، وتتوضع المائدة قبالة ربّ متوج يجلس على كرسي العرش[7]. يتجه الطائر نحو اليسار باتجاه المتعبد وقد نُقش بالشكل الجانبي. إن رأس الطائر بما فيه المنقار غير واضح تماماً بسبب تضرر الختم، وهو يملك رأساً صغيراً وعنقاً طويلاً. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول نحو الأعلى. تم تمثيل ساق واحدة فقط وهي مرفوعة بشكل منثني بقرب الجسد، وتنتهي بالقدم التي تنثني بدورها نحو الأسفل بحيث يبدو الطائر وكأنه يوجه أقدامه نحو المائدة ليحط عليها، مما يدل على أن الطائر في وضعية الهبوط. ويبدو ذيله طويلاً وذا شكل متفرع وهو يرتفع قليلاً نحو الأعلى.

كما قد يظهر الطائر فوق مذبح على مثال مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان (الرقم 139) يعرض ربّة مجنحة ومسلحة تقف خلف مذبح يعلوه طائر. ويقترب من المذبح رجل ملتحٍ يحمل عصا طويلة ويقف خلفه رجل آخر[8]. يتجه الطائر نحو اليمين باتجاه الرجُلين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر كبير الحجم ويضم العين اليمنى الكبيرة والتي نُقش بداخلها انسان العين، والمنقار المتوسط الطول ذو الشكل المعقوف الذي يدل على أن الطائر ينتمي إلى الطيور الجارحة. يتوضع جسد الطائر بشكل شبه عمودي فوق المذبح وهو يفرد

[7] Buchanan, B. 1966: No. 856, p. 168.
[8] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 47, p. 65.

جناحيه الطويلين نحو الأعلى وهما يتكونان من مجموعة كبيرة من الريش المصطف، ويرفع رجليه بشكل مثني بقرب جسده، ويبدو ذيله المكون من الريش منشوراً مما يدل على أنه في وضعية الطيران، ويُلاحظ بأن نظره يتوجه نحو الرجل الواقف خلف المذبح.

أيضاً قد يظهر الطائر منقوشاً في حقل المشهد بوصفه حيوان قرباني كما في الحقل /B3/ في نصب عشتار من إبْلا (الرقم 4، والشكل 3)، الذي يعرض متعبداً واقفاً وقد نُقشت خلفه حيوانات تقدم كأضاحي إلى الربّة عشتار من بينها حمامة تتجه نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدها إذ تظهر عين واحدة فقط. إن رأس الحمامة صغير وهو يضم العين اليمنى المفتوحة ومنقار قصير ذو شكل حاد. يبدو العنق قصيراً والجناحان مضمومان إلى الجسد الانسيابي الشكل وهما غير مرئيين. ترتكز رجلا الحمامة المتوسطتا الطول على الأرض بشكل عمودي مما يدل على وضعية الوقوف بثبات، وتنتهي كل منهما بانتفاخ صغير يمثل القدمين. وإن الذيل قصير وذو شكل مستدير.

تؤكد جميع التمثيلات على دور الطائر كحيوان قرباني. وهو يظهر في وضعيات عديدة هي الطيران والهبوط والوقوف. وتختلف التمثيلات في نوع الطائر الممثل، وفي أسلوب التمثيل، وفي التفاصيل الجسدية الممثلة مثل شكل ووضعية الجناحين إذ قد يُمثل جناح واحد أو جناحان أو قد يكون الجناحان غير واضحين، وشكل الذيل والرجْلين وغيرها.

3-1-5- الطائر في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

تظهر الطيور ضمن مشاهد عدة أعمال فنية تعرض صفوفاً مؤلفة من عناصر متماثلة من الطيور، بحيث تبدو متتالية وكأنها في موكبٍ واحد، على غرار قالبين طينيين ذواتي شكل دائري من موقع ماري (أرقام 22، 23)، تتألف زخرفتهما من عدة أطواق دائرية متحدة المركز. زُخرفت ثلاثة أطواق منها في القالب الأول (الرقم 22) بأربعة وعشرين طائراً، وُزِعوا من الداخل نحو الخارج على النحو التالي: /10، 7، 7/ طائر. فيما زُخرفت أربعة أطواق في القالب الثاني (الرقم 23) بعدد من الطيور بقي منها /32/ طائراً، وهي تماثل الطيور التي في القالب الأول تماماً باستثناء أنها نُقشت بحجوم أصغر بكثير[9]. تتجه جميع الطيور نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الطائر إذ يبدو جناح واحد فقط مضموم إلى الجسد وقد نُقش على شكل خط منحني. إن الرأس صغير الحجم ولا يوجد تمثيل للعين، يبدو المنقار قصيراً وذا شكل حاد. إن العنق قصير والجسم ذو شكل انسيابي. ترتكز رجلا الطائر القصيرتان على الأرض بشكل

[9] Parrot, A. 1959: No. 33 + 34, p. 48-49.

عمودي مما يدل على وضعية الوقوف. يتألف الذيل الثخين ذو الطول المتوسط من مجموعة خطوط متوازية تمثل الريش. وتمثل هذه الطيور على الأرجح طائر الحجل الذي يعيش في الصحراء ضمن أسراب ضيقة[10].

كما تظهر الطيور منقوشةً ضمن مواكب في مشهد ختم من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال (الرقم 84) الذي يعرض مجموعة أعمدة مؤطرة يحتوي كلاً منها على عدة عناصر متكررة تعود لنوع واحد من الحيوانات. ومن ضمنها عمودان يحتوي كل منهما على نوع معين من الطيور[11]، تتجه جميعها نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. حيث يضم العمود الأول أربعة طيور متماثلة. واعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من أجسادها إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة ورجل واحدة فقط، كما يبدو جناحاً واحداً هو الجناح الأيسر الذي نُقش مضموماً إلى الجسد، ويُلاحظ بأنه جناح عريض يغطي معظم جانب الطائر. نُقش المنقار طويلاً وهو مسطح الشكل في نهايته. إن العنق متوسط الطول والظهر منحني، فيما يظهر الذيل قصيراً جداً وذا نهاية حادة. نُقشت الأرجل قصيرة وتنتهي بأقدام طويلة وهي ترتكز بشكل ثابت على الأرض مما يدل على وضعية الوقوف. إن شكل جسم الطيور الممتلئ والجناح المضموم والمنقار المسطح والأقدام الطويلة يدل على أنها تمثل طيور البط.

في حين يضم العمود الثاني ثلاثة طيور متماثلة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من أجسادها إذ تبدو العين اليسرى المفتوحة ورجل واحدة فقط. إن حجم رأس الطائر صغير بالمقارنة مع حجم جسمه، ويبدو المنقار متوسط الطول وذو شكل حاد. نُقش العنق طويلاً وهو مطوي الشكل. يمدّ الطائر عنقه المطوي نحو الأمام ويفرد جناحيه الطويلين على جانبي جسده كاشفاً عن صدره، ويتميز الجناحان بأنهما عريضان وقد ازدانا بالريش. يثني الطائر رجليه بالقرب من جسده وقد نُقشت المخالب في نهايتها. يتألف ذيله الطويل من مجموعة من الريش. إن شكل الأجنحة المفرودة والذيل المنشور والأرجل المثنية تدل على أن الطيور في وضعية الطيران. وإن شكل أعناق الطيور الطويلة المطوية والأجنحة الطويلة والمخالب الكبيرة تدل على أنها نسور.

وبالتالي تظهر الطيور ضمن صفوف ومواكب تضم طيوراً متماثلة تنتمي إلى نوع واحد، وهي بذلك تمثل سرباً من الطيور. تختلف التمثيلات في نوع الطائر الممثل إذ تم تمثيل طيور الحجل والبط والنسر. وتختلف وضعية الطيور بين وضعيتي الوقوف والطيران. كما تختلف التمثيلات في أسلوب النقش والتفاصيل الجسدية الممثلة.

---

[10] Parrot, A. 1959: p. 47.
[11] Porada, E. 1985: Fig. 21, p. 97.

5-1-4- الطائر في مشهد صراع الحيوانات:

تظهر الطيور في مشهد صراع الحيوانات في هذا العصر وهي تهاجم حيوانات أخرى كما في لوحة طينية من موقع ترقا (الرقم 35) تحمل مشهداً يعرض عُقاباً طويلاً ذا أجنحة مفرودة ومنقاراً مفتوحاً. وهو يمسك في كل من مخلبيه معزاة يلتف رأسها نحو الخلف. إن هذا الموضوع نادر جداً في عصر البرونز الوسيط. نُقش رأس العُقاب بالشكل الجانبي[12]، بينما نُقش جسده بالصورة الأمامية وهو يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد. اهتم الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة فقط كبيرة الحجم. يتجه رأس العقاب نحو اليسار وهو يضم المنقار المتوسط الطول ذا الشكل المعقوف، والمفتوح بشدة. نُقش عنق العقاب ممدوداً وجناحاه المتوسطا الطول منشورين على جانبي جسده، وهما عريضا الشكل، ويتكونان من الريش الطويل المتوازي، ويتجهان نحو الأسفل. يبدو جسد العقاب متطاولاً ويكسو الريش كافة أجزائه إذ نُقشت خطوط متوازية تغطي الصدر والبطن والرجْلين. يبسط العُقاب رجليه على جانبي جسده وهي تنتهي بمخالب ضخمة تبدو على وشك التقاط أو تلتقط مؤخرة المعزتين الصغيرتي الحجم مقارنة مع حجم العقاب الضخم. يظهر ذيله طويلاً ويتألف من مجموعة من الريش. إن شكل جسد العقاب المتطاول واتجاه نظره نحو الأعلى وشكل واتجاه جناحيه نحو الأسفل مع شكل واتجاه ذيله يدل على طيران العقاب باتجاه الأعلى بعد التقاطه لفريسته.

يتكرر مشهد العقاب الحامل لفريسة في مشهد طبعة ختم أسطواني من آلالاخ (الرقم 137) تعرض في حقل المشهد الرئيسي عقاباً ينشر جناحيه ويحمل حيواناً صغيراً غير محدد النوع في مخلبه الأيمن، وكان يحمل على الأرجح حيواناً آخراً في مخلبه الأيسر لكن لم يبق له أثر على الطبعات. وقد نُقش بين رأسي الملك والربّة السورية*[13].

وبالتالي يقتصر ظهور الطيور في موضوع صراع الحيوانات على العقبان التي تظهر مهاجمةً حيوانات ثديية قد تكون ماعزاً أو نوعاً آخراً غير محدد. ويظهر العقاب في وضعية واحدة تقريباً وهو يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد وقد نُقش رأسه بالشكل الجانبي بينما نُقش جسمه بالصورة الأمامية. ويكون فارداً جناحيه على جانبي جسده وناشراً ذيله نحو الاسفل، فيما يبسط رجليه المنتهيتين بمخالب ضخمة على جانبي جسده ليمسك بالفريسة. وتختلف وضعيته بين الطيران الهادئ في السماء وهو يحمل فريسته المعلقة في الهواء كما في ختم آلالاخ، أو طيرانه باتجاه الأعلى بعد إمساكه لفريسته مباشرةً وذلك ليحملها معه ويرفعها عن الأرض كما في

---

[12] Kelly-Buccellati, M. 1983: No. 3, p. 150.

* تمت دراسة هذا التمثيل سابقاً في الفقرة /5-1-1/.

[13] Collon, D. 1975: No. 60, p. 38-39.

لوحة ترقا الطينية. وتختلف التمثيلات في أسلوب التمثيل والتفاصيل الشكلية الممثلة من شكل واتجاه الجناحين وتمثيل الريش على الجسم وغيرها.

5-1-5- الطائر الباسط جناحيه ورجليه:

تظهر الطيور الجارحة بشكل خاص في وضعية بسط الجناحين والرجلين على جانبي الجسم في مشاهد الأختام الأسطوانية السورية في عصر البرونز الوسيط، حيث يظهر طائر العقاب ممثلاً بهذه الوضعية في مشاهد الأختام الأسطوانية السورية، وذلك إما في حقل المشهد الرئيسي أو ضمن المشهد الجانبي أو كعنصر متكرر ضمن أعمدة. فقد يظهر العقاب الباسط لجناحيه في الجزء العلوي من حقل المشهد الرئيسي كما في ختمين أسطوانيين من متحف الأشموليان. يعرض الختم الأول (الرقم 93) عقاباً منقوشاً فوق ألجمة زوج من الأحصنة يجران عربة[14]، وهو غير واضح تماماً بسبب تضرر الختم. فيما يعرض الختم الثاني (الرقم 118) عقاباً منقوشاً بين امرأة متعبدة ورجل أجعد الشعر يحمل أداةً مثلمة ومنحنية ربما تكون سيفاً معقوفاً، وقد نُقش فوق فتاة صغيرة تقف بينهما[15]. يتماثل العقابان إلى حد كبير. يتجه رأس العقاب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي فيما نُقشت بقية أجزاء الجسم بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد العقاب إذ تبدو عين واحدة فقط. إن الرأس صغير وهو يضم العين اليسرى ومنقار صغير معقوف الشكل. يبدو عنق العقاب قصيراً وهو يفرد جناحيه الطويلين على جانبي جسده وقد نُقشت عدة خطوط دقيقة على صدر الطائر وجناحيه تمثل الريش. يبسط العُقاب رجليه على جانبي جسده وقد نُقشت المخالب في نهايتها. ويظهر ذيله المتوسط الطول منشوراً وهو يتكون من الريش. ويتميز العقاب الثاني بوجود مجموعة من الريش البارز المصطف على طول الحافتين السفليتين لجناحيه.

وقد يظهر طائر العقاب في وضعية بسط الجناحين والرجلين في الجزء السفلي من حقل المشهد على مثال مشهد طبعة ختم من تل ليلان (الرقم 55) تعرض طائراً يفرد جناحيه في الوسط بين جديلتين مثلثي الشكل، يعلوهم رجل نُقش في الوسط بين ثور وأسد يقف فوقهما بطلان عاريان[16]. فُقدت ملامح وجه الطائر بسبب تضرر الطبعة مما لا يسمح بتحديد اتجاه الرأس، إلا أن شكل عنقه القصير يدل على أنه طائر العُقاب. يتوضع العقاب بشكل عمودي ضمن المشهد وقد نُقش جسده بالصورة الأمامية. وهو يفرد جناحيه الطويلين على جانبي جسده وقد نُقشت بعض الخطوط الدقيقة في طرفيهما تمثل الريش. نُقشت رجلاه على جانبي جسده

[14] Buchanan, B. 1966: No. 892, p. 174.
[15] Buchanan, B. 1966: No. 869, p. 170.
[16] Parayre, D. and Wiess, H. 1991: Fig. 12, p. 18.

وهي تتجه نحو الأسفل على خلاف التمثيلين السابقين وتنتهي بأطراف حادة الشكل. ونُقش الذيل رفيعاً ومتوسط الطول.

كما يظهر هذا الطائر في المشاهد الجانبية على الأختام الأسطوانية، إما كعنصر مستقل فوق جديلة تفصله عن عنصر آخر مختلف تحتها كما في مشهد ختم من مجموعة السيدة ويليام موور (الرقم 70)، يعرض في مشهده الثانوي عقاباً منقوشاً فوق جديلة مضاعفة نُقش أسفلها بقرة تُرضِعُ عجلاً[17]. يتجه رأس العقاب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي فيما نُقشت بقية أجزاء جسمه بالصورة الأمامية. إن رأسه صغير وعينه غير واضحة تماماً ويبدو منقاره صغيراً ومعقوف الشكل. يظهر عنق العقاب قصيراً وهو يفرد جناحيه الطويلين على جانبي جسده، وهما يتجهان نحو الأعلى ويملكان نهاية حادة. ويبسط العُقاب رجليه على جانبي جسده وقد نُقشت مخالب حلقية الشكل في نهايتها. وإن الذيل متوسط الطول.

وقد يظهر هذا الطائر في المشاهد الجانبية كعنصرين متماثلين تفصل بينهما جديلة كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 141) يعرض في مشهده الجانبي ضفيرة صغيرة نُقش فوقها وتحتها عقاباً فارداً جناحيه وباسطاً رجليه التي تنتهي بمخالب حلقية الشكل. وقد نُقش فوق رأس كل عقاب رمزاً يشبه حرف /V/[18]، ربما تمثل تيجاناً مصرية مبسطة الأشكال. يتجه رأس العقاب نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي فيما نُقشت بقية أجزاء الجسم بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد العقاب إذ تبدو عين واحدة فقط. إن رأس العقاب صغير وهو يضم العين اليسرى المفتوحة ومنقار صغير معقوف الشكل. نُقش عنق العقاب قصيراً وجسده انسيابي الشكل، وهو يفرد جناحيه الطويلين على جانبي جسده وقد نُقشت عدة خطوط دقيقة متوازية على صدر الطائر وأعلى أجنحته تمثل الريش، كما يصطف الريش البارز على الجوانب السفلية للأجنحة. ويتكون ذيله المتوسط الطول من الريش.

أيضاً يظهر طائر العقاب الباسط لجناحيه ورجليه في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من مجموعة أعمدة تحتوي على تكرار عناصر ورموز معينة، كما في طبعة ختم أسطواني من موقع آلالاخ (الرقم 142) يتألف تصميم مشهدها من نقوش طيور العقبان ورموز العنخ ورموز مسمارية تتوزع في أعمدة متناوبة، من ضمنها ثلاثة أعمدة يضم كلاً منها خمسة عُقبان مفرودة الأجنحة. ويضم عمودان منها ثلاثة عقبان قد نُقشوا بشكل مقلوب، فيما يضم العمود الثالث عُقابين نُقشا بشكل مقلوب. وتتوضع العقبان المقلوبة في

[17] Eisen, G. A. 1940: No. 150, p. 61.

[18] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 36، ص 85-86.

أسفل الأعمدة[19]. وبالتالي يحمل المشهد نقشاً لخمسة عشر عقاباً، إن بعض أجزاء العقبان وبعض التفاصيل الصغيرة مفقودة بسبب تضرر الطبعة. تتماثل العقبان المنقوشة ونُقشت رؤوسها بالشكل الجانبي وهي تتجه نحو اليسار ، فيما نُقشت أجسامها بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من أجسام العقبان إذ تبدو في خمسة عقبان منها عين واحدة كبيرة الحجم. كما أن الفنان اعتمد على تشكيل أجسام العقبان بشكل تخطيطي مبسط بالاعتماد على نقش الخطوط الخارجية المشكلة لأجسادها. إن رؤوس العقبان صغيرة الحجم وتضم مناقير صغيرة تخطيطية معقوفة الشكل. نُقشت أعناق العقبان قصيرة وأجسادها انسيابية الشكل وهي تنتهي في الأسفل بذيل متوسط الطول ذات شكل منشور. يفرد العقبان أجنحتهم الطويلة على جانبي أجسادهم وهي حادة الشكل وتتجه نحو الأعلى. وينفرد العقاب الأول في العمود الأوسط بوجود خطوط دقيقة صغيرة منقوشة على الحافة السفلية لجناحه الأيسر تمثل الريش المكوِّن للجناح. ويبسط العقبان أرجلهم المنتهية بالمخالب على جانبي أجسادهم.

كما تظهر العقبان في مشاهد صراع الحيوانات* في وضعية بسط الأجنحة والأرجل على جانبي الجسد مع حمل أو إمساك فريسة في إحدى أو كلا مخالبها كما في لوحة طينية من ترقا (الرقم 35) وفي طبعة ختم من آلالاخ (رقم 137).

في حين يظهر طائر النسر في وضعية بسط جناحيه ورجليه في مشهدي ختمين أسطوانيين يشتركان بكونه يتوضع بشكل عمودي ضمن المشهد. وتعرض طبعة الختم الأسطواني الأول من موقع آلالاخ (الرقم 143) نسراً يحوم في أعلى الحقل فارداً جناحاه ومخالبه. ويتجه رأسه نحو اليسار[20]. نُقش رأس النسر وعنقه بالشكل الجانبي فيما نُقشت بقية أجزاء جسمه بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسم النسر إذ تبدو عين واحدة فقط. إن رأس النسر صغير وهو يضم العين اليسرى المفتوحة ذات الشكل المميز، والمنقار المعقوف الشكل. ويبدو عنق النسر طويلاً وهو مطوي الشكل إذ نُقشت بضعة طيات واضحة على جانبه الأيمن. يفرد النسر جناحيه الطويلين على جانبي جسده وقد نُقش ريشٌ بارزٌ يصطف على طول الحواف السفلية للأجنحة. كما يبسط رجليه على جانبي جسده وهي تنتهي بمخالب ضخمة فُقدت أطرافها بسبب تضرر الطبعة. ويظهر ذيله المتوسط الطول مفروداً.

---

[19] Collon, D. 1975: No. 165, p. 91.

* المدروسة سابقاً في الفقرة /5-1-4/.

[20] Collon, D. 1975: No. 139, p. 76.

ويعرض الختم الثاني من شاغار بازار (الرقم 123) نسراً كبير الحجم يحلق في أعلى الحقل فوق المجموعة المركزية. وهو يملك عنقاً طويلاً ومنقاراً معقوفاً بشدة، كما يملك ريشاً منشوراً على شكل مروحة[21]. يتجه رأس النسر نحو اليسار، وقد نُقش رأسه وعنقه بالشكل الجانبي فيما نُقشت بقية أجزاء جسمه بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسم النسر إذ تبدو عين واحدة فقط. إن رأس النسر صغير وهو يضم العين اليسرى المفتوحة والمنقار المتوسط الطول ذا الشكل المعقوف. يبدو عنق النسر طويلاً وهو ذو شكل مطوي، وقد نُقشت عدة خطوط دقيقة متقاطعة على صدره تمثل الريش. يفرد النسر جناحيه الطويلين على جانبي جسده وقد نُقش ريشٌ بارزُ يصطف على طول الحواف السفلية للأجنحة. كما تم تمثيل القطعة العظمية المكونة للجناح والتي تقع في طرفه العلوي. ويبسط النسر رجليه على جانبي جسده وهي تنتهي بمخالب ضخمة. ويبدو ذيله المتوسط الطول مفروداً وهو يتكون من الريش المتفاوت الأطوال.

ختاماً يُلاحظ ظهور طائري النسر والعقاب في وضعية بسط الجناحين والرجلين على جانبي الجسد ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية. ويظهر العقاب في مشاهد ستة أختام، بالإضافة إلى ختم سابع ولوحة طينية يعرضان مشهد صراع الحيوانات. في حين يظهر النسر في مشهدي ختمين فقط حيث يكون منقوشاً في أعلى حقل المشهد. يظهر الطائران منقوشان دائماً بشكل عمودي ضمن الحقل، بحيث يُنقش الرأس بالشكل الجانبي وبقية أجزاء الجسد بالصورة الأمامية. وقد يُنقش العقاب بشكل تخطيطي مبسط كما في ختم آلالاخ (142). ويُلاحظ أن اتجاه الرأس يكون دائماً نحو اليسار باستثناء ختم تل ليلان الذي لم يتم تحديد اتجاه رأس العقاب فيه بسبب فقدان تمثيل المنقار نتيجة تضرر الطبعة. كما أنه من الممكن أن يعلو رأس العقاب تاجٌ مصريٌ مبسط الشكل منقوشٌ على شكل حرف /V/ كما في ختم المتحف الوطني بدمشق (141). وتنبسط أرجل الطائرين في أغلب التمثيلات على جانبي الجسد باستثناء ختم تل ليلان (55) الذي تتجه فيه رجلا العُقاب نحو الأسفل، كما يمسك العقاب بفريسة في لوحة ترقا الطينية (35) وطبعة ختم آلالاخ (137). وتختلف التمثيلات في الأسلوب والتفاصيل الشكلية من تمثيل العين وشكل الأجنحة وشكل المخالب ونقش الريش في منطقة الصدر وشكل الذيل وغيرها.

---

[21] Schaeffer, C. F. A. 1974: p. 223-224.

5-1-6- الطائر وحيداً في المشهد:

من الشائع ظهور الطائر بمفرده كعنصر مستقل في مشاهد الأعمال الفنية في عصر البرونز الوسيط. ويكون ظهوره إما في المشهد الرئيسي مشكلاً موضوع العمل الفني أو كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد أو ضمن المشهد الثانوي على الأختام الأسطوانية كما قد يظهر ضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة أو حتى عناصر متماثلة.

يظهر الطائر في المشهد الرئيسي على شكل عنصر متكرر يملأ بمفرده مشهد العمل الفني كما في مشهد قالب طيني دائري الشكل من موقع ماري (الرقم 21) يعرض في المنطقة المركزية اثنا عشر طائراً متماثلاً. تقف جميع الطيور على الأرض وتتجه نحو اليمين. ويقترح أندريه بارو منقب ماري أن المشهد يمثل طيور الحجل في الصحراء، التي تطير وتتوضع على الأرض ضمن أسراب ضيقة[22]. نُقشت الطيور بالشكل الجانبي وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الطائر حيث يبدو جناح واحد فقط مضموم إلى الجسد وقد نُقش على شكل خط منحني. إن الرأس صغير الحجم والعنق قصير ويملك الطائر جسماً ذو مظهر انسيابي. لم يتم تمثيل العين بسبب صغر حجم الطائر الممثل. نُقش المنقار قصيراً وذا شكل حاد. ترتكز رجلا الطائر القصيرتان على الأرض بشكل عمودي مما يدل على وضعية الوقوف، وتنتهي كل منها بكتلة مستديرة صغيرة تمثل القدم. ويتكون الذيل الثخين ذو الطول المتوسط من مجموعة خطوط متوازية تمثل الريش.

ويظهر الطائر كعنصر مستقل في حقل مشهد العمل الفني أي منفصل عن بقية عناصر المشهد، في مشاهد عدة أختام أسطوانية هي: ثلاث طبعات لأختام اسطوانية من موقع آلالاخ، وختم من ماري، وختم من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام، وختم من متحف بروكسل. تعرض الطبعة الأولى من آلالاخ (الرقم 144) طائراً ممتلئ الجسم يبدو على وشك أن يهبط على شجرة مقدسة، لم يبق منها إلا الجذع المشكل من كريات منفصلة[23]. يتجه الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو ساق واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر متوسط الحجم، وهو يضم منقاراً صغيراً معقوف الشكل، بينما لايوجد تمثيل للعين ربما بسبب تضرر الطبعة. يبدو العنق قصيراً والبطن منتفخاً. يتوضع جسد الطائر بشكل عمودي ضمن المشهد، وهو يفرد جناحيه بحيث يتجهان نحو الخلف وقد نُقشت بضعة انحناءات على طرف الجناح تمثل الريش. يمد الطائر رجليه بشكل مستقيم باتجاه الشجرة وهي تنتهي ببروزات دقيقة تمثل المخالب. ونُقش الذيل طويلاً ويتكون من مجموعة من الريش المنشور وهو يتجه نحو الأعلى. إن وضعية الطائر من شكل البطن والجناحين والرجلين والذيل بالإضافة إلى انخفاض رأسه نحو الأسفل ليتوجه نظره نحو الشجرة تدل على عملية الهبوط.

---

[22] Parrot, A. 1959: No. 31, p. 47-48.
[23] Collon, D. 1975: No. 31, p. 25.

وتعرض الطبعة الثانية (الرقم 135) عموداً يتألف من أربعة رموز عنخ، يحط على الرمز الأول طائر يتجه نحو اليمين. ورغم أنه يملك منقاراً مقوساً بشكل ضئيل إلا أن شكله الجانبي لا يشبه شكل الطائر الجارح[24]. يتجه الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة فقط. إن رأسه صغير الحجم ويضم عيناً صغيرة مفتوحة ومنقاراً صغيراً معقوف الشكل. يبدو عنق الطائر قصيراً وهو يملك جسماً ممتلئاً ذا مظهر انسيابي. يضم الطائر جناحيه إلى جسده وهما غير منقوشان. يتوضع جسد الطائر بشكل عمودي ضمن المشهد وهو يقف على طرف رمز العنخ إذ ترتكز رجْلاه المنثنيتان على زاوية العارضة الأفقية المكونة للرمز بحيث يتدلى جزؤه السفلي وذيله نحو الأسفل. ويبدو الذيل طويلاً ورفيعاً وهو ينتهي بطرف حاد نتيجة وضعية الجسم.

فيما تعرض طبعة الختم الثالثة من آلالاخ (الرقم 140) نسراً يقف فوق قاعدة ويرفع إحدى رجليه. وقد نُقش خلف ربّة ترفع كأساً بيدها، وأمام رجل مرافق يقف خلف الربّة[25]. يتجه النسر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وجناح واحد فقط. إن الرأس صغير الحجم ويضم العين اليسرى المفتوحة والمنقار الطويل شبه المستقيم والذي يملك انحناءً في نهايته. نُقش العنق طويلاً ومطوياً بحيث ينخفض مستوى الرأس عن مستوى الأكتاف. يضم النسر جناحيه الطويلين إلى جسده وقد نُقشت نهاية الجناح الأيسر متدلية إلى الأسفل بشكل حاد كما نُقشت عدة كتل في أعلى الجناح تشير إلى تجمع الجلد وانطواء العنق. إن رجلي النسر طويلتين وترتكز إحداهما بشكل عمودي على قاعدة فُقد جزء كبير منها بسبب تضرر الطبعة، فيما ترتفع الأخرى بشكل أفقي مستقيم أمام جسده، وقد نُقشت في نهايتيهما الأقدام التي تضم مخالباً ضخمةً. ويبدو الذيل طويلاً وهو ذو نهاية حادة ناتجة عن وضعية الجسد.

كما يعرض ختم ماري (الرقم 134) إوزة نُقشت بين ربّ محارب يسحق عدواً ملقىً على الأرض بين أقدامه وملك ملتحٍ يحمل معزاة جبلية بريّة كحيوان تقديمي[26]. تتجه الإوزة نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدها إذ تبدو عين واحدة وجناح واحد فقط. إن الرأس صغير الحجم ويضم عيناً صغيرة مفتوحة نُقش انسان العين بداخلها، ومنقار متوسط الطول ذو شكل حاد ومسطح قليلاً في نهايته. يبدو عنق الإوزة طويلاً ورأسها مرفوعاً. ترفع الإوزة جناحيها القصيرين نحو الأعلى فيما

[24] Collon, D. 1975: No. 12, p. 13-14.
[25] Collon, D. 1975: No. 140, p. 76.
[26] Collon, D. 1990: p. 25.

ترتكز رجلاها الطويلتان على الأرض بشكل عمودي وهي تنتهي بأقدام كبيرة الحجم. يبدو الذيل المتوسط الطول منشوراً وهو يتألف من الريش. إن شكل عنق الإوزة المرفوع ورجليها العمودية على الأرض وجناحيها القصيرين غير المفرودين بشكل كامل تدل على وضعية الوقوف.

في حين يعرض مشهد ختم من متحف غولبينكيان (الرقم 96) نسراً مفرود الجناحين نُقش في الحقل فوق رجل يقود عربة يليها صف من الرجال المشاة[27]. يتجه النسر نحو الأسفل وقد توضع بشكل عمودي ضمن المشهد. نُقش رأس النسر بشكل جانبي فيما نُقشت بقية أجزاء جسده بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة فقط من جسد النسر إذ تبدو عين واحدة فقط. إن رأس النسر صغير وهو يضم العين اليسرى المفتوحة والمنقار القصير المعقوف الشكل. كما أن عنق النسر طويل وهو ذو شكل مطوي. يفرد النسر جناحيه الطويلين على جانبي جسده مما يدل على أنه في وضعية الطيران وقد نُقش ريشٌ بارزُ يصطف على طول حافتهما السفلية. ويبدو الذيل الطويل مفروداً وهو يتكون من الريش المنشور، فيما لا يوجد تمثيل للرجْلين.

أيضاً يظهر الطائر كعنصر منفرد مستقل ضمن المشاهد الجانبية في الأختام الأسطوانية. ويكون منقوشاً إما في أعلى المشهد الجانبي على غرار مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 145) يعرض في مشهده الجانبي طائراً جارح نُقش أسفله عقرب[28]. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر صغير الحجم ويضم عيناً صغيرة ومنقاراً صغيراً معقوف الشكل. يرفع الطائر رأسه ويفرد جناحيه المتوسطي الطول بحيث يتجهان نحو الخلف مما يدل على وضعية الطيران، وقد نُقشت بضعة انحناءات على طرف الجناح تمثل الريش. يبدو الذيل طويلاً ومفروداً وهو يتكون من مجموعة من الريش. وإن رجلي الطائر غير واضحة بسبب رداءة الصورة.

أو يظهر الطائر منقوشاً في أسفل المشهد الجانبي على غرار مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان في نيويورك (الرقم 146) يعرض في مشهده الجانبي طائراً نُقش تحت امرأتين واقفتين[29]. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر متوسط الحجم، وهو يضم العين المفتوحة والمنقار الصغير الحاد الشكل. يبدو عنق

[27] Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18.
[28] Schaeffer, C. F. A. 1974: p. 226.
[29] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 52, p. 66.

الطائر قصير وجسده انسيابي الشكل. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول وقد نُقشت بضعة خطوط على طرف الجناح تمثل الريش. يرفع الطائر رجليه بشكل منثني بقرب جسده وقد نُقشت الأقدام في نهايتها. ويبدو الذيل طويلاً وهو يتكون من مجموعة من الريش المنشور.

كما أنه من الممكن أن يُنقش طائران في المشهد الجانبي بحيث تفصل بينهما جديلة كما في مشهد ختم من كركميش (الرقم 147) يعرض في مشهده الجانبي طائرين يملكان أجنحة طويلة، يتجهان نحو اليسار، وتفصل بينهما جديلة يؤطرها خطان أفقيان[30]. إن الطائرين متماثلان وقد نُقشا بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة وساق واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر متوسط الحجم ويضم العين اليسرى والمنقار الصغير الحاد الشكل. يبدو عنق الطائر متوسط الطول وجسده نحيل وانسيابي الشكل. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول وقد نُقشت بضعة خطوط وبروزات على طرف الجناح تمثل الريش. يرفع الطائر رجليه بشكل منثني بقرب جسده وقد نُقشت الأقدام في نهايتها. ويبدو الذيل طويلاً وهو ذو شكل متفرع ويتكون من مجموعة من الريش.

وتظهر الطيور أيضاً ضمن مشاهد الأختام الأسطوانية المؤلفة من مجموعة صفوف تحمل نقوشاً لحيوانات مختلفة كما في مشهد طبعة ختم من موقع آلالاخ (الرقم 69) تحمل نقوشاً لمجموعة من الحيوانات ولأجزاء حيوانية منفصلة، منسقة تقريباً في صفوف أفقية دون خط أرضية وتتجه جميعها نحو اليسار. من ضمنها ثلاثة طيور، يظهر اثنان منها في الصف العلوي، أحدهما في أقصى يسار الطبعة والآخر في منتصف الصف، في حين نُقش الطائر الثالث في الصف الأخير[31]. تختلف الطيور الثلاثة في الشكل وقد نُقشت جميعها بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان في نقشها على تمثيل الأجزاء المنظورة فقط من أجسادها إذ يظهر جناح واحد فقط. ولا يوجد تمثيل للعين في الطيور الثلاثة على الأرجح بسبب تضرر الطبعة. يتميز الطائر الأول المنقوش في أقصى يسار الصف العلوي بالرأس الصغير والعنق القصير والبطن المنفوخ، إلا أن منقاره مفقود بسبب تضرر الطبعة. وهو يفرد جناحيه الصغيرين نحو الأعلى وينشر ذيله الطويل والثخين والمكون من مجموعة من الريش مُثلت على شكل عدة خطوط دقيقة متوازية منقوشة في طرف الذيل. ويرفع الطائر رجليه بشكل مثني بقرب جسده مما يدل على وضعية الطيران. يظهر الطائر الثاني في منتصف الصف العلوي، ويتميز بالرأس الصغير الذي يضم منقاراً متوسط الطول وحاد المظهر، كما يتميز بالعنق الطويل المرفوع والجسد النحيل. يرفع الطائر جناحيه القصيرين والشديدي النحولة نحو الأعلى وهما إما ذات شكل غير واقعي إذ من غير الممكن أن يحمل جناحان

[30] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 106, p. 63.
[31] Collon, D. 1975: p. 84.

بهذه الضآلة جسد الطائر أو ربما يكونا مفرودين بشكل نصفي. فيما تبدو رجلاه الطويلتان ممدودتان وكأنهما ترتكزان على الأرض وقد نُقشت الأقدام الصغيرة في نهايتها، ويظهر الذيل الثخين منشوراً. إن وضعية جسد الطائر لا تدل على الطيران إذ لا يمكن للطائر أن يتوازن في الجو بهذين الجناحين الضئيلين مما يرجح أنه في وضعية الوقوف مع فرد جناحيه بشكل جزئي. فيما يضم الصف الأدنى نقشاً للطائر الثالث الذي يتميز بالرأس المتوسط الحجم والذي يضم منقاراً متوسط الطول ذا شكل مستقيم. ويتميز بالعنق المتوسط الطول والبطن الممتلىء. نُقشت بعض التحزيزات في منطقة الصدر تشير إلى الريش. يفرد الطائر جناحيه نحو الأعلى وقد نُقشت بروزات صغيرة على الحافة السفلية للجناح تمثل الريش. إن رجلي الطائر مفقودتان بسبب تضرر الطبعة. ويظهر الذيل الطويل منشوراً وهو يتكون من الريش. وإن شكل جسد الطائر من الجناحين المفرودين والبطن المنفوخ والعنق المائل قليلاً نحو الأمام يدل على أنه في وضعية الطيران.

كما تظهر الطيور أيضاً في مشاهد الأختام الأسطوانية التي يتألف تصميمها من مجموعة أعمدة يحتوي كل منها على عناصر متماثلة، كما في ختم أسطواني من قطنا وطبعة ختم أسطواني من آلالاخ. إذ يعرض مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموز أخرى متنوعة من ضمنها عمود مؤلف من ستة طيور ذات أجنحة مرفوعة وذيل مكون من ريش طويل[32]. إن الطيور الستة متماثلة تماماً وهي تتجه نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الطائر إذ يظهر جناح واحد وساق واحدة فقط. يبدو الرأس صغير الحجم وهو يضم منقاراً متوسط الطول ومعقوف الشكل، فيما لا يوجد تمثيل للعين. يبدو العنق طويلاً ومرفوعاً والبطن ممتلئ. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول بحيث يتجهان نحو الأعلى، فيما يفرد ذيله الطويل ذات الشكل العريض، ويرفع رجليه بشكل منثني بقرب جسده وقد نُقشت الأقدام الصغيرة في نهايتها. ويدل شكل جسد الطائر على أنه في وضعية الطيران.

ختاماً يُلاحظ أن نسبة ظهور الطيور في مشاهد الأعمال الفنية بشكل مستقل عن بقية عناصر المشهد كبيرةٌ جداً، كما يُلاحظ تعدد أنواع هذه الطيور والتي منها طيور الحمام، والعُقبان، وطيور الحجل، والنسور، والصقور وغيرها. أيضاً يُلاحظ ظهور عدة طيور ضمن المشهد الواحد بحيث تتوزع إما بشكل عشوائي في كامل حقل المشهد أو ضمن أعمدة، وربما يهدف ذلك إلى تمثيل أسراب الطيور. وتتنوع الوضعيات التي مُثلت بها الطيور بين وضعية الطيران والتي من ضمنها وضعية بسط الجناحين والرجلين على جانبي الجسد، ووضعية الوقوف التي تختلف بين الوقوف على كلتا الساقين أو على ساق واحدة مع رفع الساق الأخرى كما في ختم

[32] Pfãlzner, P. 2008: Cat.no.138, p. 228.

آلالاخ (140). وقد تترافق وضعية الوقوف أيضاً مع فرد الطائر لجناحيه بشكل جزئي كما في ختمي ماري (134) وآلالاخ (69). بينما تختلف التمثيلات السابقة في موضع الطائر ضمن المشهد وفي أسلوب النقش والتفاصيل الجسدية الممثلة.

5-1-7- طائران متقابلان في المشهد:

يظهر موضوع الطائرين المتقابلين في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر. وهما يظهران منقوشان في حقل المشهد الرئيسي على جانبي عنصر ما نُقش في الوسط بينهما كما في مشهد ختم من شاغار بازار (الرقم 123) يعرض رجلاً يركع على ركبة واحدة في المركز، وقد نُقش على جانبيه طائران. فُقدت أرجل الطائرين وجزء من ذيل الطائر الأيمن بسبب تضرر الختم. وقد نُقشا بالشكل الجانبي وبشكل متقابل، وهما متماثلان تقريباً باستثناء بعض التفاصيل الصغيرة. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة كبيرة الحجم وقد نُقش انسان العين بداخلها في الطائر الأيمن. يتماثل الطائران في الرأس المتوسط الحجم والعنق القصير والجناحين المضمومين إلى الجسد، وفي كون جسماهما مكسوين بالريش الذي تم تمثيله على شكل خطوط دقيقة متوازية ومتقاطعة تغطي الجسم. فيما يختلفان في طول المنقار إذ يبدو منقار الطائر الأيمن متوسط الطول وذا شكل منحني، بينما منقار الطائر الأيسر قصير وحاد الشكل. يظهر ذيل الطائر الأيسر متوسط الطول ويتألف من مجموعة من الريش المتفاوت الأطوال. في حين يتميز الطائر الأيمن ببروز بضع ريشات صغيرة من مؤخرة رأسه مما يدل على أنه طاووس على الأرجح. وبالتالي من الممكن أن يكون الزوج مؤلفاً من طاووس وحمامة أو قد يكون الريش على رأس الطائر الأيسر مفقود بسبب تضرر الختم وبالتالي يكون الزوج مؤلفاً من طاووسين.

كما يظهر الطائران المتقابلان مرسومين على جانبي المشهد الرئيسي على مثال لوحة التنصيب من موقع ماري (الرقم 30، والشكل 10)، والتي تعرض في أقصى يمين الرسم شجرة نخيل نحيلة الجذع، يتسلقها رجلان. ويتوضع طائر جناحاه مفرودان وكأنه يهبط للتو على الأوراق الخضراء في أعلى الشجرة[33]. ويتكون ذيله وجناحاه من ريش لونه أبيض مزرق. يتجه الطائر المتبقي في الرسم نحو اليسار وقد رُسم بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على رسم الأجزاء المنظورة من جسده إذ تبدو عين واحدة وجناح واحد فقط. إن رأس الطائر صغير ويضم العين اليسرى المفتوحة والمنقار القصير الحاد الشكل. يملك الطائر عنقاً قصيراً وبطناً منفوخاً، وهو يفرد جناحيه الطويلين، وقد رُسم في طرف الجناح وعلى حافته السفلية خطوط دقيقة تمثل الريش. ويبدو الذيل

---

[33] Parrot, A. 1958: p. 61.

طويلاً ومنشوراً وهو يتكون من طبقتين من الريش مُثلتا من خلال رسم خطوط دقيقة. ترتكز رجلا الطائر القصيرتان على سعف النخلة بشكل مائل وقد رُسمت قدماه الصغيرتان في نهايتها. ويدل شكل الأرجل المائلة وشكل جسد الطائر الذي يميل بدوره نحو الأمام ليظهر البطن منفوخاً مع نشر جناحيه وذيله على أن الطائر على وشك الطيران.

أيضاً يظهر زوج متقابل من الطيور ضمن المشاهد الثانوية على الأختام الأسطوانية، على مثال مشهد ختم من متحف الميتروبوليتان في نيويورك (الرقم 130) يعرض في الصف العلوي من مشهده الجانبي زوج من الطيور المتقابلة[34]. نُقش الطائران بالشكل الجانبي وهما متماثلان تماماً ومتقابلان. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة مفتوحة وجناح واحد. إن الرأس صغير الحجم والمنقار قصير ومعقوف الشكل، والعنق متوسط الطول. يفرد كل منهما جناحيه الطويلين المزدانين بالريش المصطف على أطرافها، بحيث تتجه نحو الأعلى، ويرفع رجليه بشكل مثني بقرب جسده مما يدل على وضعية الطيران. ويتألف الذيل الطويل والمنشور من مجموعة من الريش.

وبالتالي يُلاحظ ظهور نقش لطائرين متقابلين في مشاهد الأعمال الفنية إما بشكل مباشر أو على جانبي عنصر ما أو على جانبي المشهد الرئيسي. وقد ينتميان إلى نوع واحد أو إلى نوعين مختلفين من الطيور. يتماثل الطائران المتقابلان دائماً في الوضعية، ويكونان إما في وضعية الوقوف أو الطيران. وتختلف التمثيلات في أسلوب التمثيل وفي التفاصيل الجسدية الممثلة.

5-1-8- الطائر مع حيوانات أخرى:

يظهر الطائر بالترافق مع حيوانات أخرى في مشاهد الأعمال الفنية كما في مشهد قالب طيني دائري الشكل من موقع ماري (الرقم 20) يعرض في موضوعه الرئيسي ثلاثة غزلان وخمسة طيور تقف على الأرض، ممثلاً بذلك مشهد الحياة البرية التي تُشاهد في الصحراء[35]. تتجه الطيور الخمسة نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من أجسامها إذ يبدو جناح واحد هو الجناح الأيمن المضموم إلى الجسم وقد نُقش على شكل خط منحني. يبدو رأس الطائر صغير الحجم وعنقه قصير وقد تم تكوين الجسم من خطوط انسيابية الشكل تؤلف الصدر والبطن والظهر وتنتهي بالذيل الثخين المتوسط الطول والذي يضم مجموعة خطوط صغيرة ومتوازية تمثل الريش. لا يوجد تمثيل للعين على الأرجح بسبب صغر حجم الطائر الممثل، ويبدو المنقار قصيراً وحاد الشكل. ترتكز رجلا الطائر القصيرتان بشكل عمودي ومتوازي على

---

[34] Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 51, p. 66.
[35] Parrot, A. 1959: No. 23, p. 44.

الأرض مما يدل على ثبات الطائر في وضعية الوقوف. وتنتهي كل منهما بانتفاخ صغير يمثل القدم. وتمثل هذه الطيور على الأرجح طائر الحجل الذي يعيش في الصحراء ضمن أسراب ضيقة[36].

كما يظهر الطائر بالترافق مع حيوانات أخرى في مشهد ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 117) يعرض متعبدان يسيران وهما مرفوعا الأيدي، ويتبعهما قرد وأسد نُقش فوقهما طائر يطير ومن ثم يليهم غِرْفين[37]. يتجه الطائر نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ تظهر عين واحدة كبيرة الحجم وساق واحدة فقط. يبدو المنقار قصيراً وذا شكل حاد، فيما يبدو العنق المتوسط الطول مرفوعاً. نُقش جناحان اثنان مفرودان بحيث يتجهان نحو الخلف بشكل متوازٍ مما يدل على وضعية الطيران ويصطف الريش على حافتهما السفلية. يرفع الطائر رجليه بشكل مثني بقرب جسده، وقد مُثلت القدمان في نهايتهما وهي تنثني بدورها نحو الأسفل، فيبدو الطائر كما لو أنه يهمُّ بالتقاط فريسة ما. نُقش الذيل متفرعاً ومتوسط الطول.

وبالتالي يظهر الطائر بالترافق مع حيوانات الغزال والأسد والقرد والغِرْفين من الكائنات المركبة. وهو يظهر في وضعيتين هما: وضعية الوقوف ووضعية الطيران. وتشترك التمثيلات في نقش الطائر بالشكل الجانبي وفي تمثيل الأجزاء المنظورة من جسده. فيما تختلف في أسلوب التمثيل والتفاصيل الجسدية من تمثيل العين وشكل ووضعية الجناحين ووضعية الرجلين وغيرها.

5-1-9- رؤوس الطيور:

يظهر رأس الطائر في تمثيل وحيد ضمن مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 59) يعرض في حقل المشهد رأس طائر صغير[38]، منقوش بين قائمة الثور الخلفية اليمنى وذيله الطويل. يتجه رأس الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من الرأس إذ تبدو العين اليمنى فقط، كما اعتمد على تكوين الرأس بطريقة مبسطة باستخدام خط واحد منحني. نُقش المنقار طويلاً ومعقوف الشكل الأمر الذي يدل على أنه يمثل رأس طائر جارح. وتدل العين المفتوحة على حالة اليقظة لدى الطائر.

---

36 Parrot, A. 1959: p. 47.
37 Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 34, p. 33.
38 Buchanan, B. 1966: No. 899, p. 176.

5-1-10- مجسم طائر فوق سارية:

يظهر الطائر في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر كرمز مجسم يعلو راية أو سارية طويلة[39]. وتظهر هذه الرايّة في هذا العصر مثبتة فوق ظهر أسد حصراً. على مثال مشهد من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 90) يعرض أسداً راقداً يدعم سارية تنتهي بطائر في الأعلى وقد نُقش تحته رأس بشري[40]. تنتصب السارية بشكل عمودي وهي رفيعة ونحيلة، وقد زُينت بشريط تتدلى نهايته. يتجه الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اهتم الفنان بنقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ يظهر جناح واحد فقط. إن رأسه صغير الحجم ولايوجد تمثيل للعين، وقد نُقش منقاره متوسط الطول وهو ذو شكل حاد، ويبدو عنقه قصيراً وصدره منفوخاً. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول نحو الأعلى، فيما يظهر ذيله الطويل منشوراً وهو يتألف من مجموعة من الريش. وتندمج ساقا الطائر مع عمود السارية.

كما يظهر هذا الموضوع أيضاً كعنصر ضمن عمود في مشهد ختم من موقع قطنا (الرقم 68) يعرض مجموعة من الأعمدة المؤلفة من عناصر حيوانية ورموزاً أخرى متنوعة. تتكون السارية من جزئين: الجزء السفلي عمودي ثم الجزء العلوي مائل نحو اليمين، وهي تتميز بالثخانة. يتجه الطائر نحو اليمين وقد نُقش بالشكل الجانبي. اهتم الفنان أيضاً بنقش الأجزاء المنظورة من جسده إذ يظهر جناح واحد فقط. إن رأس الطائر صغير جداً ولا يوجد تمثيل للعين، ومنقاره طويل وذو شكل حاد، ويظهر عنقه طويلاً ومنحنياً. يفرد الطائر جناحيه المتوسطي الطول نحو الأعلى وهما ذوا شكل حاد، فيما يظهر ذيله المتوسط الطول مفروداً وهو يتألف من مجموعة من الريش. ويمدّ الطائر رجليه الطويلتين ليحط على طرف السارية المائلة.

ختاماً يُلاحظ أن السارية المتوّجة بطائر قد ظهرت بشكل حصري في مشاهد الأختام الأسطوانية؛ إما ضمن المشهد الرئيسي أو كعنصر ضمن عمود يضم عناصر مختلفة، وترتكز في كلا التمثيلين على ظهر الأسد. وهي إما مستقيمة الشكل أو قد تملك بدايةً مستقيمة ونهاية مائلة، كما تختلف في الثخانة. ويعلوها طائر يفرد جناحيه دائماً في دلالة على وضعية الطيران. إلا أن الطائر في ختم قطنا يبدو وكأنه يحط على السارية للتو. يختلف التمثيلان في نوع الطائر الممثل وفي أسلوب التمثيل والتفاصيل الجسدية.

---

[39] كيونه، هارتموت 1980: ص 86.

[40] Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 33, p. 33.

5-1-11- الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الطائر:

لابد من ذكر الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد الطائر التي ظهرت في مشاهد الأعمال الفنية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط. وتضم هذه الكائنات أجزاءً حيوانية أو إنسانية بالإضافة إلى أجزاء من جسد الطيور. وهي خمس كائنات: الرجل برأس صقر، والغِرْفين، والغِرْفين البشري، أما الكائنان الرابع والخامس فهما النسر برأس أسد والنسر برأسي أسدين. والتي ستُعرض على التوالي ضمن ثلاث فئات:

5-1-11-1- الإنسان برأس صقر:

يملك الإنسان برأس صقر جسداً إنسانياً مدمجاً مع رأس صقر. وهو مستمد من الفن المصري. ويظهر في قطعتي تطعيم من العاج من موقع إبْلا (أرقام 27، 28). حُفظت القطعتان حتى منتصفهما، وقد تضررت إحداهما بشدة بسبب الحريق الذي دمر القصر الشمالي حيث يميل لونها إلى الأسود. يتجه الإنسان برأس صقر الأول نحو اليسار فيما يتجه الثاني نحو اليمين[41]. نُقش رأسيهما بالشكل الجانبي فيما نُقش جذعيهما بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسديهما إذ تبدو عين واحدة فقط. يضم الرأس العين الواسعة والتي نُقش إنسان العين بداخلها، وقد نُقشت زخرفة تمتد من جانب العين متجهةً نحو الخلف لتلتف وتنتهي بزاوية منحنية في الأسفل. كما يضم المنقار الصغير المعقوف الشكل والذي تظهر في بدايته فتحة الأنف. ويعلو الرأس غطاء رأس مصري (نمس). يبدو العنق قصيراً وهو مزين بعقد عريض يحتوي على خطوط متوازية طولية نُقشت في داخله. لم يبقَ من الجسد البشري سوى الجذع، ويد واحدة كاملة في الإنسان برأس صقر الأيمن (الذي يتجه نحو اليسار)، وهي اليد اليمنى المثنية والتي تنتهي بقبضة يد مضمومة يبدو فيها الإبهام أطول من بقية الأصابع الدقيقة التمثيل، مما يدل على إمساكه لراية أو عمود أو ساق نبات. فيما بقي فقط الجزء العلوي من الذراع اليسرى للإنسان برأس صقر الأيسر، وتوجد بعض الخطوط المتداخلة على أعلى كتفه لكن من غير الواضح سواء كانت زخرفة أم مجرد شقوق ناتجة عن النيران. ويلتف حزام حول خصر كل من الرجلين يمثل الجزء العلوي من التنورة التي يرتديها.

كما يظهر الإنسان برأس صقر في مشهد طبعة ختم أسطواني من آلالاخ (الرقم 148)، ولم يبق منه سوى نصفه العلوي. وهو يضع غطاء رأس مصري (نمس) يعلوه التاج المضاعف لمصر العليا والسفلى[42]. يتجه رأسه نحو اليسار وقد نُقش بالشكل الجانبي فيما نُقش جذعه البشري بالصورة الأمامية. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة إذ تبدو عينه اليسرى فقط. يضم رأس الصقر العين الواسعة والتي نُقش إنسان العين بداخلها،

---

[41] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 375-376, p. 460.
[42] Collon, D. 1975: No. 144, p. 79.

والمنقار الصغير المعقوف الشكل. ويغطي غطاء الرأس المصري مجمل الرأس. بقي من الجسد البشري الجذع واليد اليمنى التي يرفعها الرجل إلى الأعلى، وجزء صغير فقط من اليد اليسرى.

5-1-11-2- الغِرْفين:

إن الغِرْفين هو كائن خرافي مركب من جسم أسد ورأس وعنق وجناحي طائر جارح. يظهر الغِرْفين في مشاهد عدة أعمال فنية هي لوحة التنصيب من ماري (الرقم 30، والشكلين 10، 21: ب)، وعدة أختام اسطوانية (69، 85، 89، 110، 112، 117، 120، 121، 122، 123، 124). وهو يظهر إما بشكل إفرادي، أو ضمن أزواج متقابلة. (تمت دراسة الغرفين باستفاضة في الفقرة /4-1-11-2/)

5-1-11-3- النسر برأس أسد والنسر برأسي أسدين:

يتكون النسر برأس أسد من جسم طائر جارح ورأس أسد (الرقم 54). بينما يتكون النسر برأسي أسدين من رأسي أسدين مع جسم طائر جارح (أرقام 59، 68). وهما يظهران في مشاهد الأختام الأسطوانية بشكل نادر في هذا العصر. (تمت دراستهما في الفقرة /4-1-11-4/)

في الختام يُلاحظ وجود أنواع متعددة من الكائنات المركبة التي تضم أجزاءً من جسد الطائر والتي يتسم كل منها بسمات مختلفة عن الآخر. ويُلاحظ أنها جميعاً تتكون من أجزاء من جسد طائرٍ جارح بشكل خاص هو الصقر أو العُقاب أو النسر. كما يُلاحظ أن الأجزاء الأخرى التي دمجت مع أجساد الطيور الجارحة تعود إما للأسد على وجه التحديد أو لجسد الإنسان.

الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الطيور في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- يحمل /44/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً /153/ تمثيلاً لطيور، تضم بينها رأس طائر واحد بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد (الرقم 59) كما يوضح الجدول رقم (2). وتحمل هذه المشاهد تمثيلاً لعدة أنواع من الطيور، منها طيور الحمام (4، 123، 135)، والبط (84)، والإوز (134)، والحجل (20، 21، 22، 23)، والطاووس (123) من الطيور المسالمة، فيما يُلاحظ الظهور الكثيف للطيور الجارحة بما فيها العُقاب (35، 55، 70، 93، 118، 137، 141، 142)، والنسر (84، 96، 123، 143)، والصقر (91، 140، 141). ويظهر الطائر في مشاهد الأعمال الفنية إما كعنصر مفرد أو ضمن زوج متقابل.

- نُقش غالباً جسد الطائر بالشكل الجانبي باستثناء بعض الحالات التي نُقش فيها الرأس بالشكل الجانبي بينما نُقشت بقية أجزاء الجسد بالصورة الأمامية (35، 55، 70، 93، 96، 118، 123، 137، 141-143) وهي تقتصر على وضعية بسط الجناحين والرجْلين على جانبي الجسد (54، 59، 68).

- تم نقش رؤوس الطيور بحجم صغير في أغلب التمثيلات، كما نُقشت بحجم متوسط (44، 69، 110، 123، 136، 140، 144، 146، 147) ونادراً ما يكون الرأس كبير الحجم (139). ونُقشت العين في معظم التمثيلات باستثناء (20، 22، 23، 68، 69، 141).

- إن طول العنق قصير في أغلب التمثيلات، كما نُقش بطول متوسط (84، 110، 117، 130) أو بطول كبير بحيث يكون طويلاً وذا شكل ممدود (68، 69، 138) أو طويلاً وذا شكل مطوي (84، 96، 123، 140، 143) أو طويلاً وذا شكل منحني (68).

- يختلف طول المنقار من تمثيل لآخر وهو قصير في معظم التمثيلات، وقد يكون متوسط الطول (35، 68، 69، 84، 90، 123، 134، 136، 139)، أو طويلاً (59، 68، 69، 84، 140). كما يختلف شكل المنقار من تمثيل لآخر فقد يكون حاد الشكل (4، 20-23، 30، 39، 68، 69، 84، 90، 117، 123، 135، 136، 146، 147)، أو معقوف (35، 44، 55، 59، 68، 70، 91، 93، 96، 110، 118، 123، 130، 135، 137، 139-145)، أو مُسطح (84، 134)، أو منحني (123)، أو مستقيم الشكل (69)، أو مستقيم الشكل مع انحناء في نهايته (140). ونُقش المنقار مفتوحاً في تمثيل وحيد (35).

- يختلف تمثيل أجنحة الطيور بين نقش جناح واحد فقط (30، 44، 68، 69، 90، 130، 134، 139، 140، 144-147) أو نقش جناحين اثنين. ويكون الجناحان إما مضمومين إلى الجسد (4، 20-23، 39، 84، 91، 123، 135، 140، 141) أو مفرودين بشكل جزئي (44، 69، 134) أو بشكل كامل. في حال كان الجناحان مضمومين قد يتم نقش طرف الجناح من الأسفل (140، 135) أو يمثل على شكل خط منحني (20-23) كما قد يُنقش محيط الجناح الخارجي (84). أما حين يكون الجناحان مفرودين فهما يتجهان نحو الأعلى أو نحو الخلف (144، 145، 177) أو نحو الأسفل (35، 44)، كما قد يكونا مفرودين على جانبي الجسد (35، 55، 70، 84، 93، 96، 110، 118، 123، 136، 137، 141-143). وقد يتكون الجناحان من الريش المصطف المتناوب الأطوال (84، 93، 96، 110، 117، 118، 123، 130، 137، 139، 141، 143، 146، 147)، والذي قد يُمثل إما

على شكل بروزات صغيرة على الحافة السفلية للجناح (69، 136، 144، 145، 147)، أو على شكل خطوط دقيقة منقوشة في نهاية الجناح (30، 55)، أو خطوط متوازية منقوشة ضمن الجناح (35)، كما قد تُنقش بعض الخطوط الدقيقة في أعلى الجناح بالإضافة إلى نقش ريش طويل في نهايته (44).

- يختلف طول الذيل من تمثيل لآخر، فقد يكون قصيراً (4، 39، 84، 110) أو متوسط الطول (20-23، 44، 55، 68، 70، 91، 93، 117، 118، 123، 134-137، 140-143) أو طويلاً (30، 35، 68، 69، 84، 90، 96، 130، 135، 138، 140، 144-147). وهو يتجه غالباً نحو الخلف، كما قد يتجه نحو الأسفل (35، 55، 70، 93، 118، 123، 137، 141-143)، أو نحو الأعلى (96، 144). ويكون شكل الذيل غالباً عريضاً ومنشوراً، أو رفيعاً (55، 135)، كما قد يكون متفرع الشكل (117، 138، 147)، أو مستديراً (4)، وقد يملك نهاية حادة (84، 140، 141). ويتألف الذيل في معظم التمثيلات من الريش الذي نُقش إما على شكل خطوط دقيقة داخل الذيل أو في نهايته أو على شكل ريش مصطف، كما قد يتكون من طبقتين متراكبتين من الريش (30).

- تم نقش الأرجل في معظم التمثيلات باستثناء (96، 136). وقد يتم تمثيل زوج من الأرجل أو رجل واحدة فقط (39، 68، 69، 84، 90، 110، 117، 135، 138، 139، 144-147). وقد تكون الأرجل مرتكزة بشكل مستقيم على الأرض (4، 20-23، 30، 39، 44، 84، 90، 91، 110، 134، 140، 141)، أو مرفوعة بشكل منثني بجوار الجسد (68، 69، 84، 117، 130، 138، 139، 146، 147)، أو ممدودة على جانبي الجسد (35، 55، 70، 93، 118، 123، 137، 141-143)، أو ممدودة بشكل مستقيم نحو الأمام (68، 144)، كما قد ترتكز إحدى الرجلين بشكل عمودي على الأرض فيما ترتفع الأخرى بشكل أفقي أمام الجسد (140). وقد تنتهي الأرجل بتمثيل الأقدام في نهايتها (4، 20، 21، 30، 68، 69، 84، 91، 117، 134، 135، 138، 141، 146، 147)، أو تنتهي بأطراف حادة (55). وقد يتم تمثيل المخالب (35، 44، 70، 84، 93، 118، 123، 137، 140-144).

- تم تمثيل الريش على صدر الطائر إما على شكل خطوط متوازية (35، 141)، أو خطوط متوازية ومتقاطعة معاً (4، 123) أو حزوز عشوائية دقيقة (93، 118)، كما قد يُنقش على شكل بروزات ضمن الخط الخارجي المكون لصدر الطائر (69).

- يظهر الطائر في سبعة مشاهد هي مشاهد تقدمة الحيوانات، ومشاهد صفوف ومواكب الحيوانات، ومشاهد صراع الحيوانات التي يظهر فيها طائر العقاب تحديداً يهاجم حيوانات أليفة (35، 137). كما ظهر كعنصر

مستقل ضمن حقل المشهد وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية، وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة.

– يظهر الطائر في أربع وضعيات هي وضعية الوقوف ووضعية الطيران، ووضعية الهبوط، ووضعية بسط الأجنحة والأرجل على جانبي الجسد.

– يظهر الطائر بالترافق مع الربّة السورية (39، 135–137) ومع الربّة العارية (110) كما يترافق مع ربّ غير محدد الهوية يجلس على عرشه (138)، ومع ربّة مجنحة ومسلحة تقف خلف مذبح يعلوه طائر (139)، إلا أنه لا يظهر بالترافق مع البطل العاري.

– يظهر الطائر بالترافق مع الإنسان بوصفه متعبداً يقدم الطائر كأضحية إلى الأرباب حيث يقف أمام مائدة التقدمات التي يعلوها الطائر (4، 138، 139).

– يظهر الطائر بالترافق مع حيوانات أخرى هي الغزال والأسد والقرد، والغِرْفين من الكائنات المركبة.

– تظهر عدة أنواع من الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد طائر جارح مدمجة مع أجزاء إنسانية أو أجزاء من جسد حيوان الأسد بشكل خاص في مشاهد الأعمال الفنية المتنوعة في عصر البرونز الوسيط هي: الإنسان برأس صقر، والغِرْفين، والغِرْفين البشري، والنسر برأس أسد والنسر برأسي أسدين. ويضم كل منها نسبة معينة من جسد الطائر. وتتفاوت نسب تمثيلها في مشاهد الأعمال الفنية إذ يحمل /15/ عمل فني /22/ تمثيلاً للغرْفين، وتحمل /3/ أعمال فنية /3/ تمثيلات للإنسان برأس صقر، ويحمل عملين فنيين تمثيلين للغِرْفين البشري، كما يحمل عملين فنيين تمثيلين للنسر برأسي أسدين، فيما يظهر تمثيل واحد فقط للنسر برأس أسد كما يوضح الجدول رقم (2).

5–2– الأسماك:

تعيش الأنواع المختلفة من الأسماك في جميع أنواع المياه العذبة والمالحة. وتظهر الأسماك في عصر البرونز الوسيط ضمن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية المتنوعة بالترافق مع أشكال بشرية وحيوانية مختلفة، سيعمل البحث على سبرها من خلال دراسة تمثيل الأسماك في مجموعة من اللقى الأثرية هي ثمانية أختام أسطوانية، وحوض نذري من موقع إبْلا، ورسم جداري من موقع ماري، وخمسة قوالب طينية من ماري.

ستُعرض نقوش الأسماك وتتم دراستها وفق المشاهد والأشكال المرافقة على التوالي:

5-2-1- الأسماك مع الأرباب:

تظهر الأسماك في عدة تمثيلات بالترافق مع أرباب مختلفة حيث تظهر بالترافق مع ربّتين تحملان إناءً يفيض بالماء في رسم لوحة التنصيب من موقع ماري (الرقم 30، والشكلين 10، 11)، والذي يعرض في الصف السفلي من المشهد المركزي ربّتين متماثلتين تقفان بشكل متقابل وتحمل كل منهما إناءً فياضاً تبزغ منه نبتة وأربعة جداول ماء متموجة مليئة بالأسماك[43]. وإن جزءاً من الربّة اليسرى والتيارات المائية المنبعثة من جرتها مفقود بسبب تضرر الرسم الجداري لكن نظراً لوجود تناظر وتقابل في الرسم فإنه بالإمكان إعادة تصور الجزء المفقود. نُقشت الأسماك بالشكل الجانبي، وهي تتماثل في الشكل إلا أنها تختلف في الاتجاه وفي التفاصيل المتبقية من جسدها. اعتمد الفنان على رسم الأجزاء المنظورة من الأسماك، إذ تظهر عين واحدة فقط. إن جسد السمكة انسيابي الشكل، ويضم رأسها العين والفم المغلق. تملك معظم الأسماك زعنفة ظهرية واحدة صغيرة ذات شكل حاد توجد على الجهة البارزة من الجسم خارج الماء. تغطي حراشف دقيقة دائرية الشكل كامل الجسم باستثناء الرأس. وتنتهي الزعنفة الذيلية الرقيقة بزوايا حادة في طرفيها.

كما تظهر الأسماك بالترافق مع ربّ المياه على مثال مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 112) يعرض الربّ إيّا يجلس على كرسي فوق منصة. وهو يمسك بآنية في يده يتدفق منها جدول ماء يظهر بين تموجاته رمزاً قد يكون سمكة[44]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن المشهد وقد نُقشت بشكل رمزي مبسط إذ قام الفنان بنقش خطين انسيابيين يكوّنّان الجسم دون نقش أي تفاصيل أخرى إذ لا يوجد تمثيل للرأس أو لملامح الوجه أو للزعانف أو للحراشف أو للذيل وبالتالي لا يمكن الاستدلال على اتجاه السمكة.

وبالتالي تظهر الأسماك بالترافق مع الربّ إيّا أو مع ربّة انثى ويكون كلاً منهما يحمل في يده آنية تنبعث منها جداول مياه تكون الأسماك منقوشة ضمنها. ونُقشت السمكة إما بشكل رمزي مبسط دون تمثيل أجزاء الجسم أو بشكل تفصيلي مع تمثيل واضح للرأس والعين والزعانف والذيل.

5-2-2- الأسماك مع البطل العاري:

تظهر السمكة بالترافق مع البطل العاري في تمثيل وحيد على جدار حوض نذري من المعبد /D/ في موقع إبْلا (الرقم 2). والذي يعرض في يمين الصف العلوي من جداره الأيسر بطلٌ عارٍ يمسك بسمكة في يده اليمنى

[43] Parrot, A. 1958: p. 53-61.

[44] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 28، ص 75.

ويمسك في يده الأخرى بذيل تنين[45]. يمسك البطل السمكة من رأسها بحيث يتدلى جسمها بشكل عمودي ضمن حقل المشهد أي يتجه رأسها نحو الأعلى، وقد نُقشت بالشكل الجانبي. تغطي أصابع البطل رأس السمكة بحيث تخفي تفاصيل الوجه. نُقشت خطوط مائلة متوازية تغطي كامل جسم السمكة باستثناء رأسها وذيلها تمثل الحراشف. تملك السمكة على ظهرها وبطنها زعنفتين غير متقابلتين تمثل إحداهما الزعنفة الظهرية، فيما تمثل الأخرى الزعنفة الشرجية على الأرجح. إن الزعنفة الذيلية عريضة الشكل وقد نُقشت ضمنها عدة خطوط دقيقة.

5-2-3- الأسماك في مشهد مواكب وصفوف الحيوانات:

تظهر الأسماك ضمن مشاهد أعمال فنية تعرض صفوفاً مؤلفة من عناصر متماثلة من الأسماك المتتالية وكأنها في موكبٍ أو سرب واحد، وذلك ضمن تمثيل وحيد في مشهد قالب طيني من موقع ماري (الرقم 24) تتألف زخرفته من سبعة أطواق متحدة المركز. زُخرفت ثلاثة أطواق منها (الثاني والثالث والرابع) بأسماك. توزعت من الخارج إلى الداخل على النحو التالي /13، 11، 9/ سمكة. تتجه جميع الأسماك باتجاه واحد، وإن تشكيلها أنيق جداً فقد نُقشت الزعانف والحراشف بدقة[46]. تتجه الأسماك نحو اليمين وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسد السمكة إذ تبدو عين واحدة فقط. إن جسد السمكة انسيابي الشكل ويضم رأسها العين والفم الصغير المغلق. نُقشت خطوط متقاطعة تغطي كامل جسم السمكة باستثناء الرأس تمثل الحراشف. تملك السمكة زعنفة واحدة على الجانب العلوي من الجسد تمثل الزعنفة الظهرية، وزعنفتين على الجانب السفلي منه، وتتماثل الزعانف الثلاثة تقريباً في الشكل والحجم. إن الزعنفة الذيلية عريضة تنتهي بزاويا حادة تتجه نحو الخارج.

5-2-4- الأسماك بوصفها موضوع العمل الفني:

تظهر الأسماك في عصر البرونز الوسيط بوصفها موضوع العمل الفني سواء في الشكل العام الخارجي للعمل أو كموضوع مشهد العمل الرئيسي، على مثال القوالب الطينية من موقع ماري التي صنعت بأشكال حيوانات متعددة ومنها أربعة قوالب على شكل سمكة[47]. تتشابه هذه القوالب الأربعة (أرقام 25، 26) تقريباً في

[45] Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. no. 290, p. 421.

[46] Parrot, A. 1959: No. 35, p. 49.
[47] Parrot, A. 1937: p. 76.

الأحجام والأشكال. وهي تملك بالإضافة إلى شكل القالب الخارجي المصنوع على هيئة سمكة، نقشاً بارزاً على الوجه يمثل سمكة وهو الذي ستتم دراسته. نُقشت السمكة بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء الظاهرة من جسم السمكة إذ تبدو عين واحدة وزعنفة جانبية (صدرية) واحدة فقط. يضم الرأس المتطاول العين المستديرة. وتغطي حراشف دقيقة دائرية الشكل كامل الجسم باستثناء الرأس وقد نُقشت بعناية شديدة. توجد على جانب الجسد تحت الرأس مباشرةً زعنفة جانبية (صدرية) رقيقة نُقشت في نهايتها عدة خطوط دقيقة متوازية. كما تملك السمكة أربع زعانف ذات شكل حاد، حيث تظهر زعنفتان على الظهر وزعنفتان على البطن. إن الزعنفة الذيلية عريضة الشكل وتنتهي بزاويا حادة تتجه نحو الخارج، وقد نُقشت ضمنها عدة خطوط دقيقة.

5-2-5- الأسماك في حقل المشهد:

إنه من الشائع ظهور السمكة بمفردها كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد، ويختلف موضعها ضمن الحقل من مشهد لآخر. فقد تظهر السمكة منقوشة بين ربّ وربّة كما في مشهد ختم من متحف الأشموليان (الرقم 120) يعرض في مشهده الرئيسي ربة تتدلى تنورتها مفتوحة لتكشف عن عورتها هي عشتار بمظهر الربّة العارية، يقودها الربّ ذو الوجهين من يدها أمام رب الماء الجالس على عرشه والذي يتدفق الماء من كتفه. وقد نُقشت سمكة في الحقل بين الربّة والربّ الثنائي الوجه[48]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن حقل المشهد وهي تتجه نحو الأعلى وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدها إذ تبدو عين واحدة فقط. إن رأس السمكة صغير الحجم وجسمها انسيابي الشكل ولا يوجد تمثيل للحراشف. تملك السمكة زعنفتين، الأولى على يسار الجسم وهي أكبر حجماً مما يدل على أنها تمثل الزعنفة الظهرية، والثانية توجد على الجانب الآخر. إن الذيل طويل ويضم شقين متطاولين ينتهي كل منهما بزاوية حادة تتجه نحو الخارج.

أو تظهر السمكة منقوشةً في الحقل بين حاكم وربّة متضرعة كما في مشهد ختم من مجموعة السيدة ويليام موور في متحف الميتروبوليتان للفن (الرقم 131)، يعرض سمكةً منقوشةً بين ربّة متضرعة وحاكم، وقد نُقش فوقها قرص الشمس المجنح، وأسفلها قردٌ مقرفصٌ[49]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن حقل المشهد وهي

---

[48] Collon, D. 1990: No. 37, p. 48.
[49] Collon, D. 1990: No. 43, p. 57.

تتجه نحو الأعلى وقد نُقشت بالشكل الجانبي. لا يوجد تمثيل لملامح الوجه أو لحراشف الجسم. يبدو جسم السمكة انسيابي الشكل وهو يضم رأس متطاول. تملك السمكة زعنفتين ظهرية وبطنية، كما تملك ذيلاً طويلاً ينتهي بزوايا حادة تتجه نحو الخارج.

أو قد تظهر السمكة منقوشة في الحقل بين متعبد وربّ كما في مشهد ختم من المتحف الوطني بدمشق (الرقم 121) يعرض متعبداً يرتدي تاجاً عالياً وبُردية مشرشبة، يقف قبالة ربّ يرتدي تاج مخروطي عالي وعباءة سورية. وقد نقش في الفراغ بينهما سمكة في الأسفل وقرص الشمس ضمن الهلال في الأعلى[50]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن الحقل وهي تتجه نحو الأعلى وقد نُقشت بالشكل الجانبي. اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسدها إذ تبدو عين واحدة فقط. يضم رأس السمكة عين مفتوحة وفم مغلق. نُقش جسم السمكة بشكل انسيابي، ولا يوجد تمثيل للحراشف. تملك السمكة زعنفتين ظهرية وبطنية. وإن ذيلها طويل وينتهي بثلاث زوايا حادة.

أيضاً تظهر السمكة منقوشةً في الحقل أمام ربّة جالسة على عرشها كما في مشهد ختم من موقع آلالاخ (الرقم 65) يعرض ربّة جالسة تحمل راية في يدها اليمنى. وقد نُقشت تحت الراية سمكة ورجل صغير راكع يرفع يده اليسرى، كما يقف بمواجهة الربّة متعبد ملتحٍ يحمل حيوان تقدمة[51]. تتوضع السمكة بشكل أفقي ضمن المشهد وهي تتجه نحو اليمين باتجاه الربّة، وقد نُقشت بالشكل الجانبي وبشكل تخطيطي مبسط. لا يوجد تمثيل لملامح الوجه أو للحراشف أو للزعانف. تملك السمكة جسماً انسيابياً مسطحاً قليلاً وذيلاً صغيراً ينتهي بزوايا حادة تتجه نحو الخارج. إن مكان نقش السمكة يوحي بكونها مثبتة أو ملحقة برايّة الربّة.

وتظهر السمكة منقوشة في حقل المشهد أمام ربّة متضرعة كما في مشهد ختم آخر من آلالاخ (الرقم 64) يعرض ربّة متضرعة تتجه يميناً وهي ترفع كلتا يديها، وقد نُقش أمامها في الحقل سمكة[52]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن حقل المشهد وهي تتجه نحو الأعلى وقد نُقشت بالشكل الجانبي. لا يوجد تمثيل لملامح الوجه أو للحراشف. يبدو جسم السمكة انسيابي الشكل وهو يضم رأساً متطاولاً. تملك السمكة زعنفة واحدة في الجهة اليمنى من الجسم وهي ذات شكل رفيع ومتطاول، كما تملك ذيلاً طويلاً نُقشت عدة خطوط دقيقة في نهايته.

---

[50] كيونه، هارتموت 1980: الرقم 37، ص 87.

[51] Collon, D. 1975: No. 135, p. 73-74.

[52] Collon, D. 1975: No. 76, p. 44-45.

كما قد تظهر السمكة منقوشة في الحقل بين زوج من رجال الثور كما في مشهد ختم ساميا من موقع ماري (الرقم 48) الذي يعرض في وسط الصف السفلي زوجاً من رجال الثور يشبكان أيديهما في صراع، وقد نُقشت سمكة في الحقل بينهما[53]. تتوضع السمكة بشكل عمودي ضمن المشهد وهي تتجه نحو الأعلى، وقد نُقشت بالشكل الجانبي وبشكل تخطيطي مبسط. لا يوجد تمثيل لملامح الوجه أو للحراشف أو للزعانف. تملك السمكة جسداً انسيابياً وذيلاً صغيراً غير واضح تماماً بسبب تضرر الطبعة.

وقد تكون السمكة منقوشة في حقل المشهد تحت أقدام زوج من الأحصنة يجر عربة، كما في مشهد ختم من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام (الرقم 96) يعرض عربة ذات عجلتين يجرها حصانان نُقش بين قوائمهما سمكة وشكل يشبه الكرة بالإضافة إلى رأس بشري نُقش أمام قائمتي الحصانين الأماميتين[54]. تتوضع السمكة بشكل أفقي ضمن المشهد وهي تتجه نحو اليسار وقد نُقشت بالشكل الجانبي. إن تفاصيل جسمها الدقيقة غير واضحة بسبب صغر حجمها وقد اعتمد الفنان على نقش الأجزاء المنظورة من جسمها إذ تبدو عين واحدة فقط. تملك السمكة جسداً انسيابي الشكل وزعنفة ظهرية كبيرة ولا يوجد تمثيل للحراشف. إن الذيل طويل وينتهي بزوايا حادة تتجه نحو الخارج.

ختاماً يُلاحظ أن نسبة تمثيل الأسماك في حقل مشاهد الأختام الأسطوانية بشكل مستقل عن بقية عناصر المشهد كبيرةٌ جداً، وهي تظهر بشكل خاص أمام الأرباب أو بينها وبين متعبد أو حاكم، أو وسط زوج من رجال الثور أو تحت قوائم الأحصنة. وهي تتوضع إما بشكل عمودي أو أفقي ضمن المشهد إلا أنه من غير الممكن معرفة ما إذا كانت في وضعية السباحة أم الوقوف، أو إذا كانت على قيد الحياة أم لا، ويرجح أنها في وضعية السباحة. وتختلف التمثيلات في أسلوب النقش والتفاصيل الجسدية الممثلة.

الخلاصة:

من خلال سبر ودراسة تمثيلات الأسماك في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

- يحمل /16/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً /68/ تمثيلاً لأسماك كما يوضح الجدول رقم (2). ويُلاحظ أن أغلب التمثيلات يعرضها عملَين من موقع ماري هما لوحة التنصيب (الرقم 30) التي تحمل بمفردها تمثيلاً لعدد قدره /21/ سمكة، وقالب طيني (الرقم 24) يحمل تمثيلاً لعدد قدره /33/ سمكة.

[53] Amiet, P. 1960: No. 2, p. 221-225.
[54] Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18.

– يُنقش جسد السمكة بالصورة الجانبية في جميع التمثيلات، ولم يظهر أي نقش لأجزاء منفصلة من جسم السمكة. وهي تظهر إما بشكل إفرادي في مشاهد الأعمال الفنية أو ضمن مجموعة في إشارة إلى تمثيل سرب من الأسماك (24، 30). وتتوضع بشكل أفقي أو عمودي ضمن المشهد.

– تم نقش تفاصيل وجه السمكة إذ نُقشت العين في معظم التمثيلات باستثناء (48، 64، 65، 112، 131) كما نُقش الفم في عدة تمثيلات (24، 30، 121).

– تم تمثيل الزعانف في معظم التمثيلات باستثناء (48، 65، 112)، ويختلف عدد ونوع الزعانف الممثلة من تمثيل لآخر إذ تنفرد قوالب ماري (25، 26) في وجود تمثيل للزعنفة الجانبية. وقد تُنقش زعنفة واحدة هي الزعنفة الظهرية (30، 64، 96)، أو زعنفتان: واحدة على الظهر والأخرى على البطن (2، 120، 121، 131)، أو ثلاث زعانف: واحدة ظهرية واثنتان على البطن (24)، أو أربعة زعانف: اثنتان على الظهر واثنتان على البطن (25، 26). وتكون الزعانف غالباً صغيرة وذات شكل حاد باستثناء تمثيل وحيد نُقشت فيه رفيعة ومتطاولة الشكل (64).

– نُقش الذيل في معظم التمثيلات باستثناء الختم (112)، ويختلف شكله من تمثيل لآخر إذ قد تكون الزعنفة الذيلية رقيقة (**30**، **65**) أو عريضة (2، 24–26)، أو طويلة (**96**، **120**، **131**). وتنتهي الزعنفة الذيلية غالباً بزوايا حادة تتجه نحو الخارج، كما قد تنتهي بثلاث زوايا حادة (**121**) أو قد تكون طويلة وغير منتهية بزوايا (**64**). وقد تُنقش ضمن الذيل عدة خطوط دقيقة (2، 25، 26، 64).

– تم تمثيل الحراشف في بعض التمثيلات وقد نُقشت إما دائرية الشكل (**30**، **25**، **26**) أو على شكل خطوط مائلة متوازية (2)، أو على شكل خطوط متقاطعة (24).

– تظهر الأسماك في ثلاثة مشاهد هي مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات وضمن جداول مياه تنبع من جرار فياضة، كما تظهر كعنصر مستقل ضمن حقل المشهد. لكن يُلاحظ غياب تمثيلها في مشاهد التقدمة ومشاهد الصيد من قبل الإنسان، كما تغيب عن الظهور في الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة.

– ظهرت الأسماك في وضعيتين هما وضعية السباحة والتي تتوضح بشكل خاص عند تمثيلها ضمن جدول ماء أو ضمن سرب من الأسماك (24، 30، 112) وفي وضعية الإمساك من الرأس (2).

– تظهر السمكة بالترافق مع ربّ الماء إيّا (112، 120) ومع الربّة التي تحمل إناءاً فياضاً (30)، ومع الربّ ذي الوجهين والربّة العارية (120)، والربّة المتضرعة (64، 131)، وربّة جالسة على عرشها غير محددة الهوية (65)، ومع ربّ غير محدد الهوية (121). كما تظهر بالترافق مع البطل العاري (2).

– تظهر السمكة بالترافق مع الإنسان بوصفه حاكماً (64، 131)، أو متعبداً يحمل تقدمة (65) أو متعبد يقف قبالة ربّ (121).

– تظهر السمكة منقوشةً في حقل المشهد بالترافق مع حيوانات أخرى هي الحصان ورأس ثور، والرجل الثور من الكائنات المركبة.

– شُكلت أربعة قوالب طينية من ماري على شكل سمكة (25، 26)، وهي متشابهة تقريباً في الأحجام والأشكال.

– لم تظهر في مشاهد الأعمال الفنية السورية أي كائنات مركبة مؤلفة من أجزاء من جسد السمكة.

5-3- خلاصة تمثيل الطيور والأسماك في مشاهد الأعمال الفنية:

بعد سبر ودراسة تمثيلات الطيور والأسماك في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية في عصر البرونز الوسيط، تم التوصل إلى النقاط التالية:

– تفاوت عدد الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلاً لهذين النوعين كما تفاوت عدد تمثيل كل منهما في مشاهد هذه الأعمال الفنية حيث يوضح الجدول رقم (2) أن الطيور تظهر في مشاهد /44/ عملاً فنياً، في حين تظهر الأسماك في مشاهد /16/ عملاً فنياً. بينما يبلغ عدد تمثيلات الطيور /153/ تمثيلاً، والأسماك /68/ تمثيلاً. وبالتالي ظهرت الطيور بتواتر أكبر بكثير من الأسماك التي ظهرت في مشاهد عدد قليل من الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلات عديدة متكررة لها.

– من خلال مقارنة أنواع الطيور الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية مع أهم الأنواع التي كانت موجودة آنذاك في سورية يُلاحظ أنه يوجد تمثيلٌ كافٍ ومتكرر لأهم الأنواع /الحمام، البط، الإوز، الحجل، الطاووس، العُقاب والنسر والصقر/ فيما لم يتم تمثيل كافة الأنواع الموجودة في سورية آنذاك. أما بالنسبة إلى الأسماك فإن الأنواع التي كانت موجودة آنذاك في الطبيعة غير معروفة بشكل وافي كما أنه من الصعب تحديد الأنواع الممثلة في المشاهد الفنية.

– من خلال مقارنة الطيور والأسماك الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية ونسب تمثيلها مع البقايا العظمية المكتشفة من مواقع عصر البرونز الوسيط في سورية، يظهر أن نسبة تمثيلهما مرتفعة بالمقارنة مع ندرة بقاياهما العظمية في المواقع الأثرية.

– تعرُض جميع الأعمال الفنية النقشية والجدارية على اختلاف أنواعها نفس أنواع الطيور والأسماك ضمن نفس المشاهد وفي نفس الوضعيات، مما يؤكد وجود تقاليد متبعة في تمثيل هذين الحيوانين في مشاهد الأعمال الفنية.

– الأنواع والأجناس الممثلة:

- تم تمثيل عدة أنواع من الطيور، لكن لا يمكن التمييز بين الذكور والإناث.
- لا يمكن التمييز بين ذكور وإناث الأسماك.
- تظهر عدة أنواع من الكائنات المركبة المؤلفة من أجزاء من جسد طائر جارح وأجزاء إنسانية هي الإنسان برأس صقر والغِرْفِين البشري، أو من أجزاء من جسد طائر جارح وأجزاء من جسد حيوان الأسد هي الغِرْفِين والنسر برأس أسد والنسر برأسي أسدين.

– أسلوب النقش:

- اعتمد الفنان في جميع التمثيلات على نقش الأجزاء المنظورة من جسد الحيوان.
- تنوعت التمثيلات بين النقش الواقعي الذي يعرض التفاصيل وبين التخطيطي الذي يكتفي بالخطوط الخارجية للجسد، والنقش الرمزي المبسط الذي يرمز بخطوط بسيطة إلى جسم الحيوان.
- نُقشت الطيور والأسماك بالشكل الجانبي باستثناء بعض تمثيلات الطيور التي نُقش فيها الرأس بالشكل الجانبي بينما نُقشت بقية أجزاء الجسد بالصورة الأمامية.

– المشاهد الممثلة:

- يختلف عدد المشاهد التي يظهر بها كل نوع، إذ تظهر الطيور في سبعة مشاهد بينما تظهر الأسماك في ثلاثة.
- تظهر الطيور والأسماك في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات وكعناصر مستقلة ضمن حقل المشهد.
- تظهر الطيور في مشاهد تقدمة الحيوانات وفي مشاهد صراع الحيوانات التي يكون فيها الطائر الجارح مهاجماً للحيوان الأليف الصغير الحجم، وفي الرسوم الثانوية والتصاميم الفنية الحيوانية وضمن الأعمدة والصفوف المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة. كما تظهر في مشاهد تضم أزواجاً متقابلة من الطيور. وأيضاً تظهر رؤوس الطيور بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد.
- تنفرد الأسماك بالظهور ضمن جداول مياه تنبع من جرار فياضة، كما تظهر ضمن سرب من الأسماك. وقد شُكلت عدة قوالب طينية على شكل سمكة. لكن يُلاحظ غياب تمثيلها في مشاهد الصيد من قبل الإنسان ومشاهد التقدمة، وفي مشاهد صراع الحيوانات.

- الوضعيات ومدى واقعيتها:

- يختلف عدد الوضعيات التي يظهر بها النوعين حيث تظهر الطيور في أربع وضعيات، والأسماك في وضعيتين.
- يظهر الطائر في وضعية الوقوف ووضعية الطيران، ووضعية الهبوط، ووضعية بسط الجناحين والرجلين على جانبي الجسد.
- تظهر السمكة في وضعية السباحة وفي وضعية الإمساك من الرأس، وقد تظهر في وضعية الوقوف.
- تتسم جميع الوضعيات الممثلة بالواقعية ويُلاحظ تمثيل الحيوانين في وضعيتهما الجسدية الحقيقية الأكثر بروزاً.

- الترافق مع الأرباب:

- يظهر الطائر مع الربّة السورية والربّة العارية والربّة المجنحة والمسلحة أي مع الربّة عشتار بمظهريها الحربي والعاري، ومع ربّ غير محدد الهوية، إلا أنه لا يظهر بالترافق مع البطل العاري.
- تظهر السمكة بالترافق مع الربّ إيّا والربّ ذو الوجهين والربّة التي تحمل إناءً فياضاً والربّة العارية والربّة المتضرعة وربّة جالسة على عرشها غير محددة الهوية، ومع ربّ غير محدد الهوية أيضاً. كما تظهر بالترافق مع البطل العاري.
- يُلاحظ عدم ظهور الطيور أو الأسماك بالترافق مع ربّ أو ربّة بوصفها حيوانه الرمزي. إذ إنه غير مثبت كون الطائر هو حيوان الربّة السورية الرمزي رغم وجود ترابط واضح بينهما، كما أن تمثيلات السمكة القليلة بالترافق مع ربّ الماء في هذا العصر لا يؤكد كما لا ينفي كونها حيوانه الرمزي.

- الترافق مع البشر:

- يظهر الطائر بالترافق مع الرجل المتعبد الذي يقدم الطائر كأضحية إلى الأرباب.
- تظهر السمكة بالترافق مع الحاكم، ومع الرجل المتعبد.



التحليل والنتائج

استناداً إلى الدراسة التحليلية، والوصفية، والمقارنة، للعناصر الحيوانية الممثلة في مشاهد /155/ عملاً من الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية خلال عصر البرونز الوسيط (الجدول رقم 1)، أمكن التوصل إلى مجموعة من النتائج التي تتمحور حول نقطتين أساسيتين هما: الأنواع الحيوانية الممثلة، والسمات الفنية، واللتان ستُعرضان على التوالي:

أولاً: الأنواع الحيوانية الممثلة:

اهتم فنانو ذلك العصر بتمثيل الحيوانات بشقيها: الطبيعية والخيالية في مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية حيث يظهر /797/ تمثيلاً حيوانياً في مشاهد /155/ عملاً فنياً نقشياً وجدارياً (الجدول رقم 2). وتختلف أعداد الحيوانات الممثلة من عمل لآخر تبعاً لنوع العمل وحجمه ومساحة مشهده، إذ يحمل نصب عشتار عدداً قدره /14/ حيواناً، وتحمل الأحواض النذرية عدداً يتراوح بين /13-16/ حيواناً، والقوالب الطينية بين /1-33/ حيواناً، وتحمل اللوحة الطينية تمثيلاً لثلاثة حيوانات، في حين تتميز التطعيمات العاجية بأن كل قطعة تحمل تمثيلاً واحداً فقط. ويتراوح عدد الحيوانات الممثلة في مشاهد الأختام الأسطوانية بين /1-27/ حيواناً تبعاً إلى شكل وتصميم المشهد الذي تحمله، حيث يتراوح عدد الحيوانات الممثلة في المشاهد المؤلفة من مشهد رئيسي ومشهد ثانوي بين /1-9/ حيوانات، وفي المشاهد المصممة على شكل صفين يفصل بينهما جديلة أو خط بين /5-27/ حيوان، وفي مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية بين /6-8/ حيوانات، وفي المشاهد المكونة من مجموعة أعمدة أو صفوف بين /15-27/ حيوان. كما تحمل الرسوم الجدارية تمثيلاً لحيوان أو اثنين فيما تتميز لوحة التنصيب بأنها تحمل /29/ تمثيلاً حيوانياً.

وتنقسم الأنواع الحيوانية الممثلة إلى:

1- الحيوانات الطبيعية:

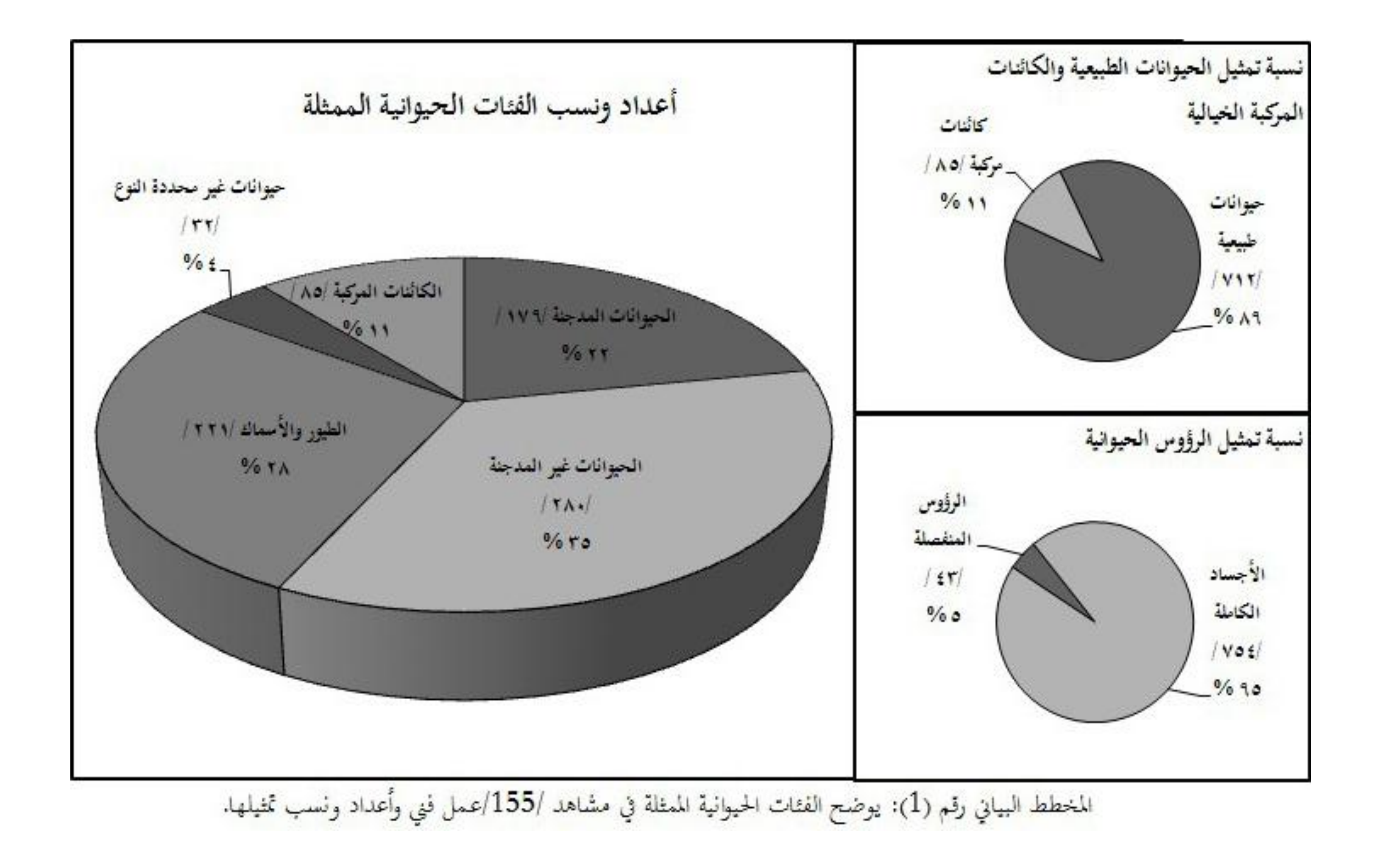
تحمل مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية /712/ تمثيلاً لحيوان طبيعي أي ما نسبته /89%/ من مجموع عدد التمثيلات الحيوانية (المخطط البياني رقم 1). وتضم المشاهد تمثيلاً لثلاثة وعشرين نوعاً حيوانياً، من أصل أكثر من سبعة وثلاثين حيواناً متواجداً في البيئة السورية مما يدل على وجود عملية انتقاء أي لم يكن

اختيار الحيوانات الممثلة عشوائياً بل كانت تنتقى تبعاً لأسباب معينة. وتتفاوت هذه الأنواع الحيوانية في أعداد ونسب تمثيلها حيث تحتل الطيور النسبة الأعلى، يليها الأسد بفارق كبير، ثم الأسماك ومن ثم الثور (المخطط البياني رقم 2). في حين تعتبر عدة حيوانات نادرة التمثيل إذ تظهر بأعداد قليلة جداً، وهي: البقرة والخروف والبغل والماعز البري والحيّة والجرادة والسنور والضفدع والقنفذ والجربوع. بالإضافة إلى وجود عدة تمثيلات لحيوانات رباعية الأرجل غير واضحة النوع بسبب تضرر العمل الفني أو لصغر حجم الحيوان الممثل، وقد بلغ عددها /32/ حيواناً.

تختلف أسباب التمثيل المتكرر لنوع حيواني معين من نوع لآخر، وتتعلق هذه الأسباب غالباً بارتباط الحيوان بأحد الأرباب الرئيسية، أو لمشاركته في المراسم الدينية الاحتفالية، أو لكونه جزءاً من التقدمات الحيوانية، أو حتى لدوره واستخداماته في حياة الإنسان. كما يجب عدم إهمال أهمية الناحية الجمالية في انتقاء واختيار الحيوانات من أجل التمثيل.

كما تختلف أيضاً أسباب ندرة التمثيل من نوع لآخر، فقد يكون عدم تمثيل نوع معين أو قلة تمثيله هو نتيجة عدم حيازته لدور أساسي مهم في حياة الإنسان اليومية، مثال: السنور والضفدع والقنفذ والجربوع، أو لعدم مشاركته في المواكب الدينية وفي الأضاحي والتقدمات الحيوانية، مثال: البقرة، أو تجنباً ودرءاً لمخاطره، مثال: القوارض والحيّة والجرادة، أو بسبب وجود أنواع حيوانية أخرى ذات صفات تشريحية أفضل تقوم بأعمال مشابهة وتخدم الإنسان بطرق أفضل وبالتالي يُفضَل تمثيلها عوضاً عنه، إذ قد يُغني تمثيل الماعز والحصان عن تمثيل الخروف والبغل. كما من الممكن أن يعود سبب ندرة تمثيل حيوانٍ ما إلى عدم وجود معايير فنية كافية لتمييزه مما يؤدي إلى الخلط بينه وبين نوع حيواني آخر كما في حالة الماعز البريّ الذي قد يحصل لغطاً كبيراً بينه وبين الماعز المدجن.

ومن خلال مقارنة أنواع ونسب الحيوانات الممثلة مع البقايا العظمية الحيوانية المكتشفة في المواقع الأثرية السورية العائدة إلى العصر المدروس /عصر البرونز الوسيط/، يُلاحظ أن نسبة تمثيل الطيور والأسود والأسماك مرتفعة بالمقارنة مع ندرة بقاياهم العظمية. في حين تتوافق نسبة تمثيل الثور والماعز مع بقاياهما العظمية الوفيرة.



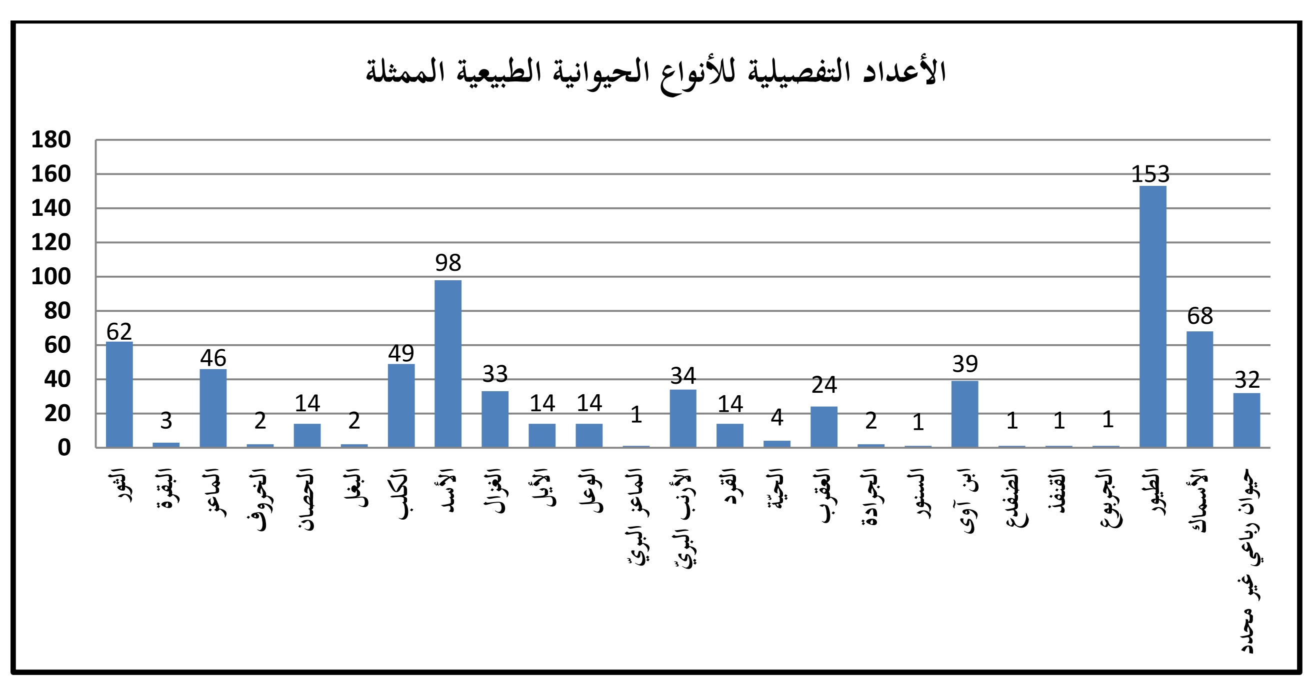
المخطط البياني رقم (1): يوضح الفئات الحيوانية الممثلة في مشاهد /155/عمل فني وأعداد ونسب تمثيلها.

وإن نسبة تمثيل الغزال والأيل قليلة جداً بالمقارنة مع اصطيادهما واستثمارهما المكثف في هذا العصر، فيما تُعتبر نسبة تمثيل القرد جيدة نظراً لعدم اكتشاف بقايا عظمية له في المواقع الأثرية. في حين تتناقض نسبة تمثيل الخراف والبقر القليلة مع استخداماتهما المتعددة في حياة الإنسان اليومية. وبالتالي فإنه من الواضح الاختلاف في الحجم بين المعطيات الأثرية الحيوانية التصويرية والبقايا العظمية، كما أنه من الواضح أن القيمة الجمالية المعطاة إلى الحيوانات القليلة التواجد في البيئة المحلية مرتفعة وواضحة من خلال التمثيل الفني المتعدد والوفير لهذه الحيوانات، مثال: الأسد والقرد.

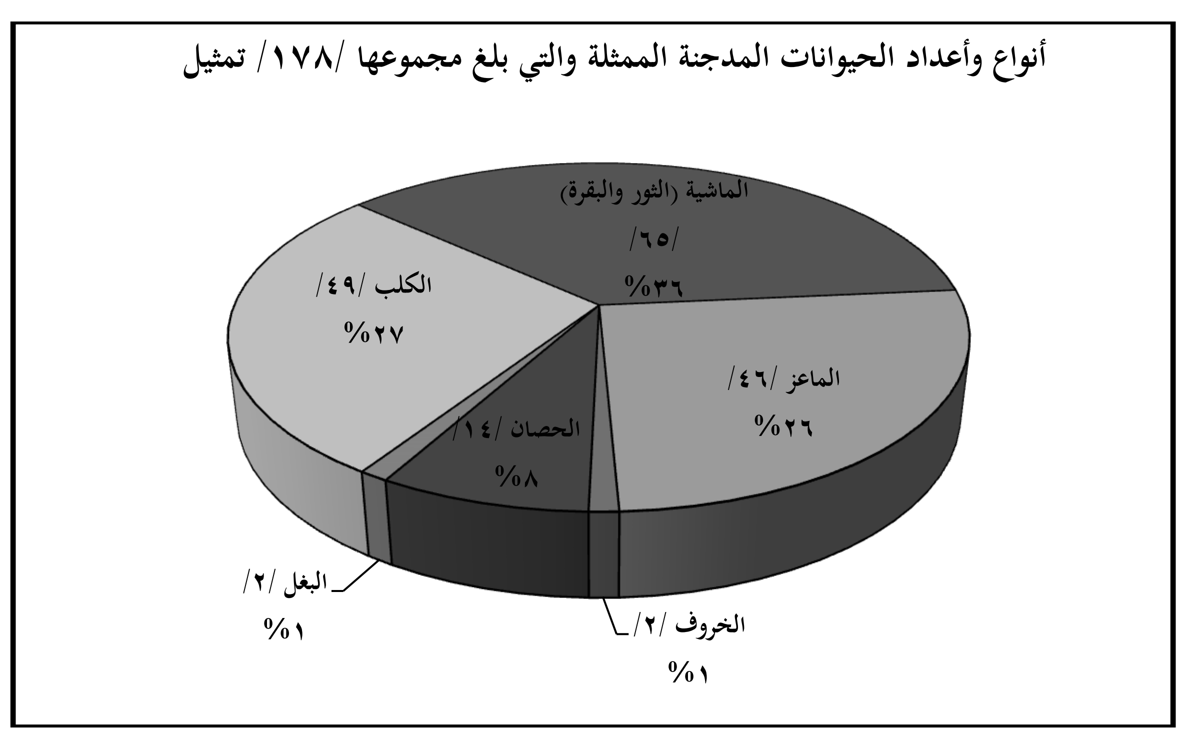
تضم الأنواع الحيوانية الطبيعية الممثلة ستة أنواع مدجنة، وخمسة عشر نوعاً غير مدجن، وطيور وأسماك. وتتباين هذه الفئات في أعداد ونسب التمثيل، إذ يبلغ عدد تمثيلات الحيوانات غير المدجنة /280/ تمثيلاً أي ما نسبته /35%/ من مجموع عدد التمثيلات الحيوانية، ويبلغ عدد تمثيلات الطيور والأسماك /221/ تمثيلاً أي بنسبة /28%/، فيما يبلغ عدد تمثيلات الحيوانات المدجنة /179/ تمثيلاً أي ما نسبته /22%/، بالإضافة إلى وجود تمثيلات لعدة حيوانات رباعية غير محددة النوع تبلغ نسبتها /4%/ (المخطط البياني رقم 1). وتحتل الحيوانات غير المدجنة نسبة التمثيل الأعلى بفارق كبير بينها وبين الحيوانات المدجنة، وقد يعود ذلك –على الأرجح– إلى حقيقة أن عدد الحيوانات البريّة في الطبيعة يفوق عدد الحيوانات المدجنة بكثير.

تضم الأنواع الحيوانية المدجنة الممثلة ستة حيوانات. ويحتل حيوان الثور النسبة الأكبر بينها، وذلك لارتباطه بربّ الطقس وبعملية الخصب، وبالتقدمات القربانية إلى الأرباب. يليه الكلب الذي يظهر في مشاهد بضعة أعمال فنية تحمل تمثيلات متكررة له. يليهما الماعز الذي كان له دوراً مهماً في حياة الإنسان اليومية بسبب استخداماته الثانوية (الحليب، منتجات الحليب، الشعر، الجلود)، بالإضافة إلى دوره في الطقوس الدينية كأضحية إلى الأرباب. ومن ثم الحصان وفي النهاية الخروف والبغل (المخطط البياني رقم 3).

فيما تضم الأنواع الحيوانية غير المدجنة الممثلة /15/ نوعاً، يحتل حيوان الأسد النسبة الأكبر بينها وذلك لارتباطه بالربّة عشتار وبالطقوس الدينية وبمفهوم الملكية، ولصفاته المتمثلة في القوة والوحشية. يليه ابن آوى الذي يظهر في مشاهد بضعة أعمال فنية تحمل تمثيلات متكررة له، ويليهما كل من الأرنب البريّ والغزال ومن



المخطط البياني رقم (2): يوضح أنواع وأعداد الحيوانات الطبيعية الممثلة في مشاهد /155/ عمل فني نقشي وجداري.



المخطط البياني رقم (3): يوضح أعداد ونسب تمثيل الأنواع الحيوانية المدجنة في مشاهد /155/ عمل فني.

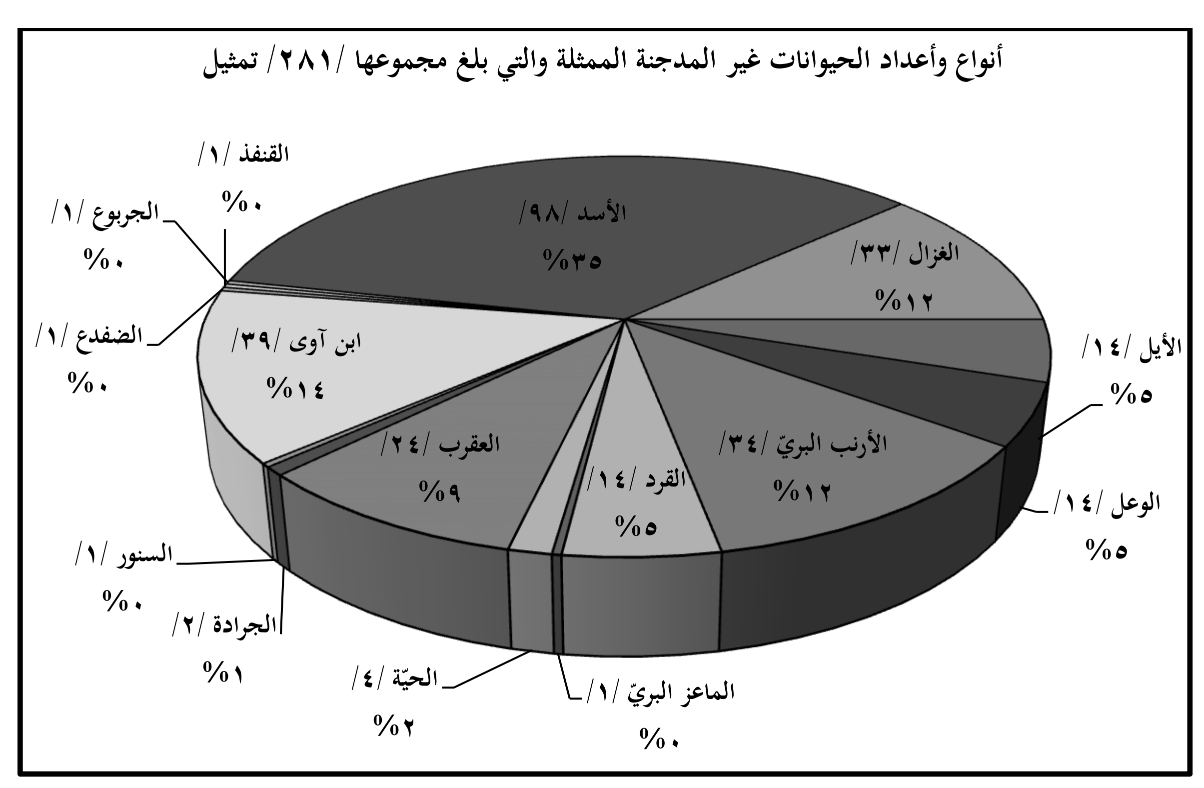
ثم العقرب. في حين تتقارب نسب تمثيل القرد والأيل والوعل. ويعتبر كل من الماعز البريّ والحيّة والحشرات والسنور والضفدع والقنفذ والجربوع من الحيوانات النادرة التمثيل (المخطط البياني رقم 4).

إن نسبة تمثيل الطيور أعلى بكثير من نسبة تمثيل الأسماك التي تظهر في مشاهد بضعة أعمال فنية تحمل تمثيلات متكررة لها (الجدول رقم 2). كما تحتل الطيور نسبة التمثيل الأعلى بين جميع الأنواع الحيوانية (المخطط البياني رقم 2)، وذلك يعود إلى ارتباطها بالطقوس الدينية بوصفها تقدمات إلى الأرباب، إلى جانب امتلاكها للأجنحة وقدرتها على الطيران، بالإضافة إلى تعدد أنواعها وتحلي بعضها بصفات تتمثل في القوة والشجاعة على مثال طائر العُقاب.

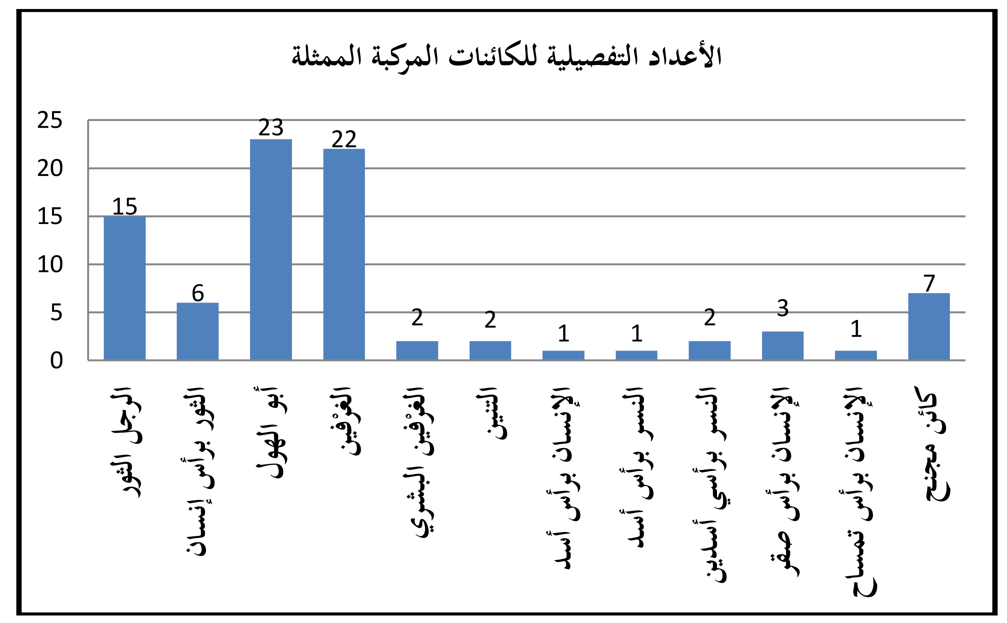
تتميز بعض أنواع الحيوانات الطبيعية بأنه تم تمثيل عدة أنواع ضمنها، أي يظهر تمثيل لأكثر من نوع من أنواع الثيران، وكذلك الأمر بالنسبة لكل من حيوانات الماعز والخروف والكلب من الحيوانات المدجنة، والغزال والأيل والقرد والحيّة من الحيوانات غير المدجنة، بالإضافة إلى وجود تمثيلات لعدة أنواع من الطيور. تعتمد التمثيلات الحيوانية غالباً على تمثيل ذكور الحيوانات. وقد جرى تمثيل إناث بعض الأنواع مثل: البقرة والعنزة واللبؤة، في حين لا يمكن التمييز بين ذكور وإناث بعض الأنواع الأخرى مثل: الغزال والأرنب البريّ والحيّة والعقرب والجرادة والقرد والطيور والأسماك. كما جرى تمثيل صغار بعض الحيوانات مثل العجل والجدي والحمل في بضعة تمثيلات. وتكمن صعوبة تمييز صغار الحيوانات في عدم وجود معايير تميزهم عن أي حيوان رباعي ممثل بحجم صغير.

2- الكائنات المركبة:

تضم الكائنات المركبة الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية /12/ كائناً مختلفاً، يؤلف مجموع أعداد تمثيلاتهم /85/ تمثيلاً أي ما نسبته /11%/ من مجموع عدد التمثيلات الحيوانية. وتختلف هذه الكائنات المركبة في تكونها إما من عدة أجزاء حيوانية تنتمي لأجساد عدة حيوانات، والتي يبلغ عددها /5/ كائنات، من بينها كائن مجنح غير واضح المعالم يظهر في /7/ تمثيلات ضمن مشاهد /5/ أعمال فنية (الجدول رقم 2). أو في تكونها من دمج أجزاء حيوانية مع أجزاء من جسد الإنسان كما في /7/ كائنات مركبة. وتختلف هذه الكائنات السبعة بين أن تكون مؤلفة من جسد إنسان مدمج مع رأس حيوان /5/، أو من رأس إنسان مدمج



المخطط البياني رقم (4): يوضح أعداد ونسب تمثيل الأنواع الحيوانية غير المدجنة في مشاهد /155/ عمل فني.



المخطط البياني رقم (5): يوضح أنواع وأعداد الكائنات المركبة الممثلة في مشاهد /155/ عمل فني نقشي وجداري.

مع جسد حيوان /2/. كما تتميز /7/ كائنات مركبة بامتلاكها لأجنحة. وتختلف أنواع الحيوانات التي تشكل أجزاء أجساد الكائنات المركبة حيث يشترك الطائر في تكوين /8/ كائنات، والأسد في تكوين /6/ كائنات، والثور في تكوين كائنين، والتمساح في تكوين كائن واحد فقط. وتختلف نسبة تمثيل كل كائن من الكائنات المركبة حيث يحتل كل من أبي الهول والغرْفين نسبة التمثيل الأعلى بين الكائنات المركبة يليهما الرجل الثور، ثم الثور برأس بشري، ومن ثم الإنسان برأس صقر. ويليهم كل من الغِرْفين البشري، والنسر برأسي أسدين، والتنين، والذي يظهر كل منهم في تمثيلين فقط. فيما يظهر تمثيل واحد فقط لكل من النسر برأس أسد، والإنسان برأس أسد، والإنسان برأس تمساح. (المخطط البياني رقم 5).

ثانياً: السمات الفنية والأيقونوغرافية:

على غرار تمثيلات الأرباب التي تتميز بوجود نماذج أيقونوغرافية محددة لكل ربّ وربّة يظهر بها دوماً في جميع مشاهد الأعمال الفنية، تدل التمثيلات الحيوانية التي تظهر في مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية في هذا العصر على وجود نماذج فنية أيقونوغرافية واحدة متبعة في مختلف أنواع الأعمال الفنية، حيث تعرُض جميع الأعمال الفنية النقشية والجدارية على اختلاف أنواعها، الأنواع الحيوانية الطبيعية والخيالية ذاتها ضمن ذات المشاهد وفي ذات الوضعيات. كما تشهد هذه التمثيلات أيضاً على عدم وجود فروقات في التمثيل بين المناطق الجغرافية السورية، حيث تحمل مشاهد الأعمال الفنية المكتشفة في مواقع أثرية سورية مختلفة، سواء على الساحل السوري أو في الداخل السوري أو في الجزيرة السورية، الأنواع الحيوانية نفسها وفي نفس الوضعيات.

وتميزت هوية الحيوان الأيقونوغرافية بمجموعة من السمات من حيث:

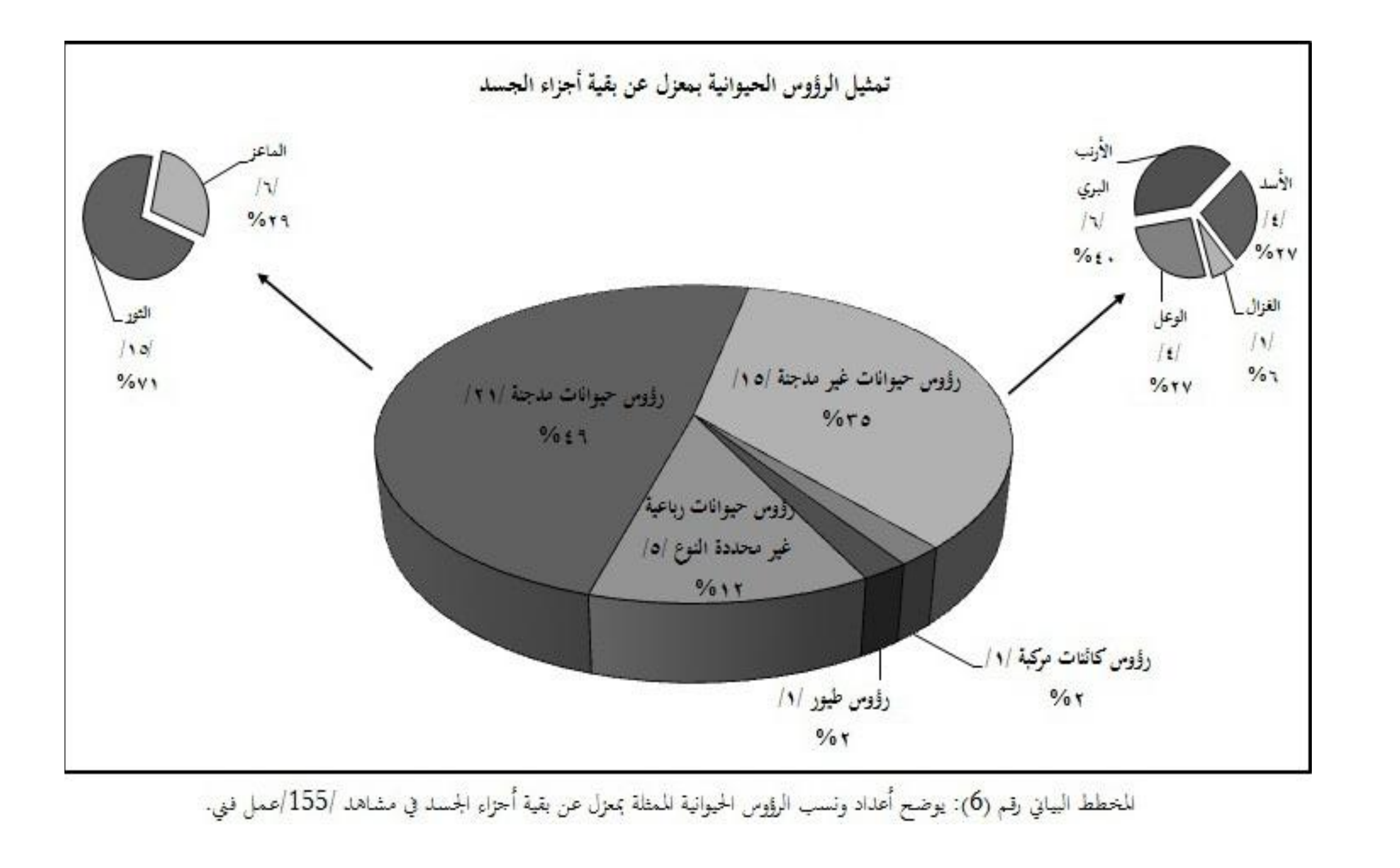
1- أسلوب التمثيل والسمات الجسدية:

يتصف أسلوب تمثيل جميع الأنواع الحيوانية باعتماد الفنان دائماً على تمثيل الأجزاء المنظورة من جسد الحيوان. إلا أن المنظور غير واضح تماماً عندما تكون الحيوانات مضاعفة على مثال الأحصنة المشدودة إلى

العربة والتي فيها يكون الحصانان خلف بعضهما، وفي هذه الحالة يُكدس رأسيهما وأطرافهما مع بعضها عبر تمثيل الخطوط الخارجية المحددة لهم مع بعضها بعضاً.

ويختلف أسلوب التمثيل بين التمثيل الواقعي التفصيلي والتمثيل التخطيطي الذي يكتفي بتمثيل الخطوط الخارجية المكونة للجسد، والتمثيل الرمزي المبسط الذي يمثل الحيوان بخطوط مختزلة. وإن اختيار طريقة عوضاً عن الأخرى –على الأرجح– لا يدل على معنى محدد، وليس له صلة بمهارة الحرفيين، بل هي مجموعة أساليب وُجدت معاً ضمن العصر نفسه. وقد مُثلت جميع الحيوانات الطبيعية بالشكل الجانبي باستثناء قرون الثور التي مُثلت في أغلب التمثيلات بالصورة الأمامية، وقرون الأيل التي مُثلت بالصورة الأمامية في تمثيل وحيد، والطيور التي مُثلت رؤوسها بالشكل الجانبي بينما مُثلت بقية أجزاء أجسادها بالصورة الأمامية في بعض التمثيلات. في حين تم تمثيل العقرب بالمسقط الأفقي أي بالنظر إليه من الأعلى وذلك لكونه قريبٌ جداً من سطح الأرض. وتتميز الأحصنة التي مُثلت مشدودةً ضمن أزواج إلى عربة، بالتمثيل المضاعف أي تمثيلها بشكل متراكب فوق بعضها أي الواحد أعلى الثاني أو يخفي أحدهما جسد الحصان الآخر بحيث لايبدو منه سوى رأسه وذيله وجزء ضئيل من أعلى ظهره، في حين مُثلت قوائمهما متجاورة في الحالتين. أما بالنسبة إلى الكائنات المركبة فقد نُقشت غالباً بالشكل الجانبي باستثناء الأجزاء البشرية في بعض الكائنات المركبة مثل: الرأس والجذع البشري في الرجل الثور، والرأس في الثور برأس بشري، والرأس في الإنسان برأس أسد، والذين نُقشوا جميعاً بالصورة الأمامية.

مُثلت التفاصيل الجسدية لكل حيوان بشكل دقيق، وتعددت طرق وأشكال تمثيل الأجزاء المختلفة من جسد الحيوان على مثال تمثيل القرون في الحيوانات ذوات القرون التي تتمثل بـ: الثور والغزال والأيل والوعل والماعز بنوعيه المدجن والبريّ. والتي إلى جانب اختلاف تمثيلها بين الشكلين الجانبي والأمامي عند الثور والأيل بشكل خاص، فقد تعددت أيضاً طرق تمثيلها، بحيث مُثِّلَ أحياناً قرن واحد فقط يخفي القرن الآخر خلفه كما في الثور والماعز والغزال والوعل، أو مُثِّلَ قرنان اثنان، ويتميز الأيل بتمثيل قرنين اثنين في جميع تمثيلاته.



المخطط البياني رقم (6): يوضح أعداد ونسب الرؤوس الحيوانية الممثلة بمعزل عن بقية أجزاء الجسد في مشاهد /155/عمل فني.

ويظهر في هذا العصر تمثيل للرؤوس الحيوانية بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد. وتضم التمثيلات الحيوانية التي تحملها مشاهد الأعمال الفنية المدروسة /43/ رأس حيوان، أي ما نسبته /5%/ من مجموع التمثيلات الحيوانية (المخطط البياني رقم 1). ويبلغ عدد رؤوس الحيوانات المدجنة /21/ رأساً، توزعت بين رؤوس حيواني الثور /15/ رأساً، والماعز /6/ رؤوس. فيما يبلغ عدد رؤوس الحيوانات غير المدجنة /15/ رأساً، توزعت بين رؤوس الأرنب البريّ /6/ رؤوس، ورؤوس حيواني الأسد والوعل التي يبلغ عدد كل منها /4/ رؤوس، وتمثيل وحيد لرأس الغزال. إلى جانب تمثيل وحيد لرأس طائر، و/5/ رؤوس حيوان غير محدد النوع. بالإضافة إلى تمثيل وحيد لوجه الرجل الثور من الكائنات المركبة (المخطط البياني رقم 6). ومن الممكن أن تكون أحد تفسيرات أسباب تمثيل هذه الرؤوس هو استحضار الحيوان عبر قطعة من جسده،، أو حتى تتخطاه وتشير مباشرة إلى ما يرمز إليه الحيوان كأن ترمز إلى الربّ المرافق للحيوان أو إلى معنى رمزي آخر، حيث قد يرمز رأس الثور على سبيل المثال إلى ربّ الطقس أو إلى الخصب. ومن التفسيرات الأخرى أن تَرمُز هذه الرؤوس إلى تقديم الحيوان كأضحية إلى الربّ، حيث بعد قتل الحيوان القرباني كانت تُنتقى أجزاء معينة من جسده لتوضع كتقدمة على المذبح أمام تمثال الرب، ولابد أن رأس الحيوان كان من بينها.

2- المواضيع والمشاهد:

تختلف عدد المشاهد التي يظهر بها كل حيوان، ويظهر الماعز في العدد الأكبر من المشاهد إذ يظهر في ثمانية مشاهد، فيما يظهر كل من الثور والأسد والطائر والغزال والأرنب البريّ في سبعة مشاهد، والأيل في ستة، والقرد في خمسة، كما يظهر كل من الوعل والعقرب في أربعة مشاهد، والسمكة والكلب في ثلاثة، بينما يظهر كل من الحصان والبغل والماعز البريّ والحيّة والجرادة في مشهد واحد فقط. وتتلخص المواضيع والمشاهد الممثلة والحيوانات الطبيعية التي تحملها ضمن الجدول التالي:

الموضوع	المشهد	الحيوانات الممثلة
الحياة اليومية	مشهد الرعي	الماعز والأيل
	مشهد اقتياد الحيوانات	الكلب (يقود كل من الثور، والأيل)
تمثيل الأرباب	الأرباب بالترافق مع حيواناتها الرمزية	الثور والأسد والغزال، والسمكة؟؟
الطقوس والشعائر الدينية	مشهد الامتثال أمام الربّ.	القرد
	مشهد المواكب الاحتفالية الدينية.	الثور
	مشاهد تقدمة الأضاحي والتحضير لعملية ذبح الحيوان من تثبيته وقتله.	الثور والماعز والأسد والأرنب البريّ.
	مشهد تقدمة الحيوان إلى الربّ من قبل متعبد أو حاكم	الماعز بنوعيه المدجن والبريّ، والغزال، والطيور.
صراع الحيوانات	مشهد صراع الحيوانات	الثور والماعز والأسد والغزال والوعل والحيّة والطيور
	مشهد البطل العاري الصارع للحيوان	الثور والأسد والغزال
المواضيع الرياضية	مشهد رياضة القفز أو الوثب فوق ظهر الحيوان	الثور والحصان
عملية النقل أو الحرب	مشهد العربة	الحصان
الحيوانات الطبيعية والمركبة	مشهد الشجرة بين حيوانين	الماعز المدجن والوعل والأيل
	مشهد مواكب وصفوف الحيوانات	الثور والكلب والماعز المدجن والأسد والغزال والأيل والأرنب البريّ والعقرب والطيور والأسماك
	التصاميم الفنية الحيوانية	الطيور، وجميع الحيوانات المدجنة باستثناء الحصان، وجميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء الحيّة والحشرات

	أزواج متقابلة من الحيوانات	الماعز والأسد والغزال والأيل والأرنب البريّ والجرادة والعقرب والحيّة والطيور
	أزواج متوازية من الحيوانات	العقرب
	ضمن جداول مياه تفيض من جرار	الأسماك
	الحيوان كموضوع العمل الفني	الثور والسمكة
	الحيوان كعنصر في المشاهد الجانبية على الأختام الأسطوانية	الطيور، وجميع الحيوانات المدجنة باستثناء الحصان، وجميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء الحيّة والحشرات
	الحيوان كعنصر مستقل في حقول مشاهد الأختام الأسطوانية	الماعز والأسد والغزال والأيل والأرنب البريّ والقرد والعقرب والطيور والأسماك
	ضمن الصفوف والأعمدة المؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة	الثور والماعز والأسد والغزال والأيل والأرنب البريّ والقرد والعقرب والطيور

تظهر غالبية الأنواع الحيوانية الممثلة باستثناء البعض في مشاهد مواكب وصفوف الحيوانات والتصاميم الفنية الحيوانية وفي المشاهد الجانبية على الأختام الأسطوانية وكعناصر مستقلة في حقول مشاهد الأختام الأسطوانية، وضمن أعمدة وصفوف مؤلفة من عناصر مختلفة أو متماثلة. فيما انحصرت مشاهد أخرى بأنواع حيوانية معينة مثل مشهد العربة الذي انحصر بالحصان ومشهد المواكب الاحتفالية الدينية الذي انحصر بالثور وغيرها...

ويظهر موضوع الصيد بشكل خافت ضمن مشاهد متفرقة، مثل: مشاهد العربة التي يحمل فيها سائق العربة سلاحاً والتي قد تدل على عملية الصيد، ومشهد صراع الأسد والثور الذي يظهر فيه رجل يوجه سهامه إلى الأسد (الرقم 2). لكن يغيب عن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية السورية في هذا العصر تمثيل مشهد الصيد الذي يعرضُ ملكاً أو حاكماً يلاحق حيواناً، كما يغيب تمثيل مشهد صيد الأسماك. فيما يظهر موضوع صيد الحيوان البريّ لحيوان آخر ضمن مشاهد صراع الحيوانات ومشاهد التصاميم الفنية الحيوانية.

يغيب أيضاً عن مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية السورية في هذا العصر؛ التمثيل الصريح لمشهد البطل العاري الحامي والمدافع عن الحيوان الأليف من خطر الحيوان البريّ المتوحش، ويُحتفظ بالتمثيل الرمزي

للموضوع حيث يظهر وهو يقهر الحيوانات البريّة على غرار الأسد دون وجود تمثيل لحيوان أليف يحميه منه. بل ويتحول البطل العاري من دوره كحامي للحيوان الأليف إلى قاهر لهُ أيضاً، حيث يظهر وهو يقهر كل من الثور والغزال.

تظهر بعض الحيوانات بمفردها في مشاهد الأعمال الفنية، سواء كموضوع للعمل الفني أو ضمن حقل المشهد أو ضمن المشهد الثانوي. إن تمثيل النوع الحيواني بهذا الشكل المعزول والمفصول عن بقية عناصر المشهد يعطي أهمية عظمى لهُ ويدل على أنه كان نوعاً بارزاً ومُفضلاً لدى أناس ذلك العصر. كما أن الأنواع ذاتها تقريباً (الماعز، الأسد، الغزال، الأيل، الأرنب البريّ، العقرب، الطيور) كانت موضوع تراكيب متماثلة مؤلفة من شكلين متقابلين أو متعاكسين ضمن أزواج، مع أو دون وجود عنصر مركزي بينهما. ويُلاحظ في هذا العصر الانتشار الكبير لممارسة نقش أنواع حيوانية وأشكال أخرى ضمن حقل مشهد الختم الأسطواني بشكل خاص، والتي لم يكن هدفها تعبئة الفراغ فقط ولم يكن انتقاؤها عبثياً أو عشوائياً، بل إن وجودها مقصود وقد يرمز بعضها إلى حاجة مالك الختم إلى هذه الأنواع الحيوانية، فيما قد يرمز بعضها الآخر إلى أمور أخرى إلى جانب ما يرمز إليه كل نوع حيواني.

ويستمر في هذا العصر تمثيل مشهد صراع الأسد والثور. ذلك أن هذين الحيوانين هما الحيوانان الرمزيان الأكثر استخداماً في الأساطير والفن على طول امتداد وتاريخ المشرق العربي القديم. كما أن موضوع الصراع بينهما هو موضوع أساسي في فن تلك المنطقة. وتشير مشاهد صراع الحيوانات بشكل عام إلى الحالة السياسية القائمة في سورية آنذاك، والتي تتمثل في ممالك المدن المتناحرة تارةً والمتحالفة تارةً أخرى.

3- الوضعيات الممثلة:

يختلف عدد الوضعيات التي يظهر بها كل حيوان، ويظهر الأسد في العدد الأكبر من الوضعيات حيث يظهر في تسع وضعيات، فيما يظهر الثور في ثماني وضعيات، ويظهر كل من الماعز والغزال في سبعِ وضعيات، والأرنب البريّ في خمس، ويظهر كل من الطائر والكلب والأيل في أربع، والوعل في ثلاث، بينما تظهر كل من السمكة والقرد والحيّة في وضعيتين، في حين يظهر كل من الحصان والبغل والماعز البريّ والجرادة في وضعية واحدة فقط. بينما من غير الواضح سواء يظهر العقرب في وضعية واحدة أو وضعيتين. ويوضح الجدول التالي الوضعيات والحيوانات الطبيعية التي ظهرت بها:

الوضعية	الحيوانات التي مُثلت بها
وضعية الاضطجاع	جميع الحيوانات المدجنة، وجميع الحيوانات غير المدجنة باستثناء القرد والعقرب والحيّة والحشرات. أي جميع الحيوانات الرباعية الأرجل.
وضعية السير	جميع الحيوانات المدجنة، والأسد والغزال والأيل، وربما العقرب؟؟
وضعية الوقوف	جميع الحيوانات المدجنة، الأسد والأرنب البريّ، الجرادة، العقرب، الطيور
وضعية الجلوس على العجز	الماعز والقرد والأسد والأرنب البريّ والغزال
وضعية القفز	الماعز والأسد والأيل والأرنب البريّ
الوقوف على القائمتين الخلفيتين	الماعز والكلب والأسد والأرنب البريّ
وضعية التثبيت بالمقلوب	الثور والأسد والغزال
وضعية الوثب العالي	الثور
وضعية الجري	الحصان
وضعية الجري السريع (المشابهة لوضعية الوثب العالي)	الأسد والغزال والوعل
وضعية الركوع	الثور والماعز
وضعية النهوض	الغزال والوعل
وضعية جلوس القرفصاء	القرد
وضعية التسلق	الماعز
وضعية الأيل الراقص	الأيل
الإمساك من العنق	الماعز البريّ
الثبات في المكان مع رفع مقدمة الجسم نحو الأعلى، ووضعية الإمساك من منتصف الجسم	الحيّة
وضعية الطيران ووضعية الهبوط	الطيور

وضعية بسط الجناحين والرجلين على جانبي الجسد	
وضعية السباحة، ووضعية الإمساك من الرأس	الأسماك

أكد فنانو عصر البرونز الوسيط في سورية على وضعيات معينة من خلال تمثيل العديد من الأنواع الحيوانية بها حيث تظهر جميع الحيوانات الرباعية الأرجل في وضعية الاضطجاع، كما يظهر بعضها في وضعيتي السير والوقوف. بينما ينحصر تمثيل وضعيات أخرى بحيوانات معينة بالرغم من ملاحظتها في أرض الواقع لدى حيوانات كثيرة على غرار وضعيتي النهوض والركوع التي تُلحظ في جميع الحيوانات الرباعية الأرجل. في حين يقتصر تمثيل بعض الوضعيات على حيوان واحد فقط مثل وضعيتي الوثب العالي والإمساك من العنق.

إن معظم الوضعيات الممثلة في مشاهد الأعمال الفنية في هذا العصر موروثة من العصور السابقة باستثناء وضعية الوثب العالي التي تظهر لأول مرة فيه. وإن تكرار تمثيل هذه الوضعيات عبر العصور يدل على تمسك الأناس بإرثهم الأيقونوغرافي. ومن أهم الوضعيات الموروثة: وضعية الماعز الواقف على قائمتيه الخلفيتين، وقطيع الماشية، والأسد المزمجر أو الواثب، والخيليات المشدودة بالألجمة.

لم تنتقَ الوضعيات التي مُثلت بها الأنواع الحيوانية عشوائياً، بل صُوِر كل حيوان في وضعيته الجسدية والسلوكية الأكثر بروزاً. حيث عُرِضَت الحيوانات الرباعية الأرجل وهي تسير، والثور يضطجع، والأسد يزأر ويجلس على عجزه أو ينقض على حيوان آخر، والطيور تطير أو تَحُط، والمعزاة تتسلق، والقرد يجلس القرفصاء، وحيّة الكوبرا ترفع رأسها نحو الأعلى في استعداد للهجوم. كما مُثلت القطعان المؤلفة من مجموعة حيوانات بحيث صُور الحيوان خلف الآخر، وتُلاحظ الوضعية الجسدية الجماعية المتماثلة للقطيع الذي يكون في وضعية السير أو الاضطجاع، وكذلك الأمر بالنسبة لأسراب الطيور التي تكون في وضعية الطيران أو الوقوف، ولأسراب الأسماك التي تكون في وضعية السباحة. ويُلاحظ اقتصار وضعية الركوع على الحيوانات المدجنة (الثور والماعز) في دلالةٍ -ربما- على خضوعها لسيطرة الإنسان. كما يُلاحظ الاختلاف في تمثيل طريقة إمساك الإنسان أو البطل العاري للأنواع الحيوانية من نوع لآخر، فبينما تُمسك السمكة من رأسها، تُمسك الحيّة من وسط جسمها، ويُمسك كل من الثور والأسد والغزال بشكل مقلوب، ويُمسك الماعز البريّ من عنقه، كما قد يُمسك الأسد أيضاً من فكه أو من أنفه. وتتسم معظم الوضعيات الممثلة بالواقعية بما فيها وضعية الأيل الراقص

التي تمثل بشكل مبالغ به الحركات الراقصة التي يقوم بها الأيل في موسم التزاوج، وأيضاً تحمل وضعية الوثب العالي بعض الواقعية إذ تمثل لحظة القفز أثناء الجري، أي تمثل الحيوان وهو في الهواء قبل وصول قائمتيه الأماميتين إلى الأرض.

4– الواقعية:

إن الصلة بين التصويرات الفنية والواقع الطبيعي قليلة عموماً، ولاسيما في المواضيع والمشاهد التي تعرض تمثيلات الأرباب المتنافية مع الواقع. لكن تتميز التمثيلات الحيوانية بالواقعية التي تتجلى في النسب الجسدية المتناسقة، أي أن أجزاء الجسد المختلفة من حجم الرأس وحجم الجسد وطول الأرجل متناسبة. وكذلك في التناسب بين حجم الحيوان الممثل وحجم المشهد الذي مُثل ضمنه، والتناسب بين حجمه وأحجام عناصر المشهد الأخرى المرافقة من أناس وحيوانات وأرباب. حتى أن المشاهد التي تعرض تراكيباً غنية غير واقعية مثل مشاهد التصاميم الفنية الحيوانية التي تضم تجميعاً وتنسيقاً غير واقعي لعدة أنواع حيوانية، يُلاحظ فيها محافظة الفنان على التناسب في أحجام الحيوانات الممثلة وفي تناسب أحجام أجزاء أجسادها. إلا أنه قد يتم التركيز على سمات معينة مهمة في جسد الحيوان وإبرازها من خلال جعلها أكبر حجماً، مثل: قرون الثور والأيل والماعز، وذيل الأسد ومنقار الطائر وأجنحته وغيرها، إلا أن ذلك لا يُفقد التمثيل سمة الواقعية.

كما تتجلى الواقعية في تمثيل التفاصيل والسمات الجسدية المميزة لكل نوع حيواني والتي تختلف من نوع لآخر، على مثال: تمثيل المفاصل الرسغية (الثور والأيل والغزال والماعز والوعل)، والأرجل الخلفية للجرادة، والرجلين الخلفيتين الطويلتين للأرنب البريّ والتي تنتهي كل منها بقدم كبيرة الحجم، والأعضاء الذكرية التي يختلف موضعها من حيوان لآخر (مثل الثور والأيل والتيس)، والعنق والرأس الثخينين لحيّة الكوبرا، والقرون الكلابية والأرجل الملماسية عند العقرب، والمنقار المعقوف عند الطيور الجارحة وغيرها. وتتجلى أيضاً في تمثيل فراء أو شعر جسد الحيوان، وتمثيل انعكاس حركة الحيوان على جلده، والتفاته لينظر نحو الخلف أو توجيه نظره نحو الربّ المرافق له، أو نحو الشخصية الرئيسية في المشهد والذي يكون غالباً الربّ أو الربّة. وأيضاً تتجلى الواقعية في الوضعيات التي مُثلت بها الحيوانات كما ذُكر سابقاً، والتي تتميز بمراعاة التفاصيل الممثلة، على مثال مراعاة فناني ذلك العصر لوضعية واتجاه القائمتين الأماميتين للحيوانات المضطجعة، حيث تتميز وضعية الاضطجاع في أرض الواقع بانثناء القوائم الأربعة للحيوان تحت جسده باستثناء حيواني الأسد والأرنب البريّ اللذين تنثني قائمتاهما الأماميتان متجهتين نحو الأمام، بحيث تتقدما جسداهما. وهو الأمر الذي يُلاحظ بوضوح في التمثيلات الحيوانية.

وتعكس التفاصيل الإضافية الممثلة من أدوات العمل المرتبطة بالحيوان وأدوات تزيينية، الواقعية أيضاً، على مثال الأطواق المنقوشة حول أعناق الكلاب والحمام، والألجمة المتصلة برأسي كل من الثور والحصان، والحزام الملتف حول خصر القرد، بالإضافة إلى تزيين الثور بطلاء قرونه ووضع حُلي على شكل هلال ونجمة على جبهته، وتزيين النير الذي يربط الحصان بالعربة، وأيضاً تغطية الجدي الصغير بدثار أو وضعه داخل سلة من القصب. ويؤكد تمثيل هذه الأدوات والحُلي على الحالة التدجينية لهذه الأنواع، وعلى تربية الإنسان للقرد. فيما تم تمثيل لجام متصل بالأسد يمسك به الربّ المرافق له، وذلك للدلالة على سطوة الربّ وسيطرته على الأسد.

5- الحركة والسكون:

يُلاحظ أن فنانو عصر البرونز الوسيط اعتمدوا على وضع شخصيات وعناصر المشهد في جو خاص وقاموا بخلق الحياة والحركة من خلال وضعيات الشخصيات وتعابيرهم مما قربهم من الواقع وقرَبَ الموضوع الممثل من الفكرة. وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأنواع الحيوانية الممثلة والتي تتميز بعرض سلوكها وحركتها من خلال حالة وشكل أجزاء أجسادها. فعندما تكون الحيوانات في وضعية السير يتم تمثيل إحدى قائمتيها الأماميتين متقدمة على قائمتها الأمامية الأخرى وكذلك الأمر بالنسبة إلى قائمتيها الخلفيتين، بالتنسيق مع حركة الذيل ووضعية العنق والرأس. وعندما يكون الحيوان في وضعية الجري وهو نشاط يتطلب حركة أسرع، تظهر قائمتا الحيوان الأماميتان متوازيتين وممتدتين بشكل مائل وشبه مستقيم نحو الأمام وقد ترتفعان قليلاً عن الأرض، فيما تتراجع قائمتاه الخلفيتان بشكل ممدود أو منثني قليلاً بحيث تمس أطراف حوافرهما الأرض. أما في وضعية الوثب العالي فيظهر جسد الحيوان ممدوداً وكلاً من قائمتيه الأماميتين والخلفيتين ممدودتين بشكل متوازي بحيث لا ترتكزان على أي أرضية، فيما يظهر البطن مشدوداً والعنق ممدوداً نحو الأمام.

واهتم الفنانون بتمثيل انعكاس الحركة والوضعية على كافة العناصر والتفاصيل الجسدية، على مثال تدلي قوائم الماعز والغزال اللذان سيقدمان كأضاحي إلى الربّ، وانحناء رأس وعنق الثور الذي سيتعرض للقتل نحو الأسفل في دلالة على الاستكانة والخنوع، وفتح الأسد المهاجم لفمه في دلالة على الزئير وإبرازه لأنيابه، بالإضافة إلى رفع الثور المثبت بالمقلوب لرأسه عن مستوى الأرض رغم تثبيته بواسطة قدم البطل العاري في دلالة على المقاومة....

كما تتميز التمثيلات الحيوانية بالمزاوجة بين الحركة والسكون في الوقت ذاته، حيث غالباً يظهر الحيوان مضطجعاً بهدوء وسكون وفي ذات الوقت يكون رأسه مرفوعاً، وعيناه مفتوحتان، في دلالة على اليقظة كما يُلاحظ في تمثيلات الثور، أو مضطجعاً وأذناه منتصبتان وذيله مرفوع نحو الأعلى في دلالة على الاستعداد كما في تمثيلات الأسد.

6– الترافق مع الأرباب:

تظهر بعض الأنواع الحيوانية بوصفها حيوان رمزي ومرافق لربّ معين، إذ يترافق الثور مع ربّ الطقس بوصفه حيوانه الرمزي، ويترافق الأسد مع الربّة عشتار، والغزال مع الربّ أمورو. بينما من غير المؤكد إذا ما كان الطائر هو حيوان الربّة السورية الرمزي برغم وجود ترابط واضح بينهما في مشاهد الأعمال الفنية، كما أن تمثيلات السمكة القليلة بالترافق مع ربّ الماء في ذلك العصر لا يؤكد كما لا ينفي كونها حيوانه الرمزي.

وتظهر معظم الأنواع الحيوانية بالترافق مع عدة أرباب ضمن مشاهد ومواضيع متنوعة في مشاهد الأعمال الفنية باستثناء الأرنب البريّ والأيل والوعل والحشرات. ويوضح الجدول التالي الأرباب الممثلة والأنواع الحيوانية التي ظهرت بالترافق معها:

الربّ/الربّة الممثل	الأنواع الحيوانية الممثلة بالترافق معه
الربّة عشتار (المجنحة والمسلحة)	الماعز، الأسد، القرد، الماعز البريّ، العقرب، الطائر
الربّة العارية	الثور، الغزال، الحيّة، العقرب، الطائر، السمكة
ربّ الشمس	الماعز، الأسد، الغزال
ربّ الطقس	الثور، الغزال، الحيّة
الربّة المتضرعة	القرد، الماعز البريّ، السمكة
الربّة السورية	الطائر
الربّ أمورو	الغزال
ربّ الماء	السمكة
الربّ ذو الوجهين	السمكة
الربّة التي تحمل إناءاً فياضاً	السمكة

ربّ غير محدد الهوية	الماعز البريّ، الطائر، السمكة
ربّة غير محددة الهوية تجلس على العرش	السمكة

يظهر العدد الأكبر من الحيوانات بالترافق مع الربّة عشتار في مظهريها كربّة الحرب (المجنحة والمسلحة) وكربّة الحب (الربّة العارية). وتختلف الأنواع الحيوانية التي تظهر بالترافق مع كل منهما، ويُلاحظ ظهور الثور المدجن مع الربّة العارية في حين يظهر الأسد المتوحش مع الربّة المسلحة، ويظهر كل من العقرب والطائر مع كليهما. بينما ينحصر تمثيل أرباب أخرى بنوع حيواني واحد.

7- الترافق مع البشر:

تظهر عدة أنواع حيوانية بالترافق مع الإنسان في مشاهد الأعمال الفنية ضمن مواضيع ومشاهد مختلفة، باستثناء الأرنب البريّ والحشرات. ويوضح الجدول التالي أنواع الحيوانات التي تظهر بالترافق مع الإنسان الذي يظهر بصفات متعددة:

البشر الممثلون	**الأنواع الحيوانية الممثلة**
الإنسان المتعبد	الثور، الماعز، الكلب، الغزال، العقرب، السمكة، الطائر
الملك أو الحاكم	الماعز، الغزال، القرد، الماعز البريّ، السمكة
الراعي	الماعز، الكلب، الأيل
الصياد	الثور والأسد
البهلوان	الثور، الحصان
كاهن المعبد	الماعز، الأسد
سائق العربة	الحصان
صف من الرجال المشاة	الحصان
القزم العازف	القرد
المشعوذ أو الساحر	الحيّة

يُلاحظ أن العدد الأكبر من الحيوانات تظهر بالترافق مع الإنسان المتعبد ومع الحاكم أو الملك، وهي تتنوع بين حيوانات مدجنة وأخرى بريّة وطيور وأسماك. وتجدر الإشارة إلى أنه يحدث لغط في بعض الأحيان في تحديد شخصية الإنسان الذي يقف في حضرة الربّ ويحمل حيواناً ليقدمه إليه بين أن يكون في مكانة مرموقة كأن يكون ملكاً أو حاكماً، وبين أن يكون رجلاً متعبداً عادياً قد يمثل مالك الختم الأسطواني. ويظهر الراعي بالترافق مع حيوانَين مدجنين (الماعز والكلب) ومع الأيل الذي كانت تتم تربيته ضمن حظائر مما يدل على واقعية التمثيل. فيما يظهر البهلوان مع حيوانَين مدجنين (الثور والحصان)، الأمر الذي يتوافق مع تأديته لأعمال رياضية وبهلوانية بالقفز من فوق وأسفل جسديهما وهو أمر صعب التطبيق مع حيوان بريّ. كما يتوافق ظهور القزم العازف مع القرد واللذين كانا يشكلان عنصران ترفيهيان في القصور الملكية.

8- الترافق بين الأنواع الحيوانية:

جمعت مشاهد الأعمال الفنية عدة أنواع حيوانية، ليست جميعها مرتبطة بالضرورة بالموضوع الممثل فقد تكون عناصراً مصورة ضمن حقل المشهد أو ضمن المشهد الجانبي على الأختام الأسطوانية. ومن خلال الجدول رقم (3) الذي يعرُض الفئات الحيوانية المترافقة معاً ضمن مشاهد الأعمال الفنية المدروسة وأرقام وأعداد هذه الأعمال، والذي تم استنتاجه بالاعتماد على الجدول رقم (2)، يُلاحظ اقتصار بعض المشاهد على أنواع حيوانية تنتمي لفئة واحدة إذ تترافق الأنواع الحيوانية غير المدجنة مع بعضها البعض في العدد الأكبر من المشاهد، وكذلك الأمر بالنسبة إلى الأنواع الحيوانية المدجنة. كما تجمع بعض المشاهد ترافقاً لأنواع حيوانية تنتمي لفئتين أو أكثر، ويُلاحظ الترافق الكبير لأنواع حيوانية مدجنة مع أنواع حيوانية غير مدجنة، كما يُلاحظ ارتفاع عدد مشاهد الأعمال الفنية التي تحمل تمثيلات تترافق بها أنواع حيوانية غير مدجنة مع طيور، وأنواع حيوانية غير مدجنة مع كائنات مركبة، أكثر بكثير من ترافق هاتين الفئتين مع الحيوانات المدجنة. كما تترافق الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والكائنات المركبة في عدة مشاهد. في حين تترافق جميع الفئات في مشاهد ثلاثة أعمال فنية. وتختلف أنواع الحيوانات الممثلة من مشهد لآخر.

إن الترافق المتكرر لعناصر وأنواع من فئات مختلفة يمثل نوعاً من أنواع التوازن والتكامل الطبيعي، وليس بالضرورة أن تكون هذه العناصر متحاربة، بل يكفي أن تنتمي إلى فئات مختلفة بحيث تُكمِل بعضها بعضاً. أي قد يترافق، على سبيل المثال: الثور المدجن الأليف مع الأسد البريّ المتوحش، والطائر الذي يتميز بالأجنحة، والسمكة التي تنتمي إلى عالم المحيطات والمياه، وكائن مركب ينتمي إلى العالم الآخر. وتكشف هذه

السلسلة من الحيوانات المترافقة التكاملية الضرورية لتوازن الطبيعة، ضمن مفهوم معقد يدمُج بين جنس الحيوان الممثل وحالته التدجينية وسمة الجموح والتوحش المروَّضة من قبل البشر والحضارة ودلالاتها المختلفة من الخصب والثراء والوعد بالتجديد، وبين العوالم غير المرئية مثل عالم المياه والعالم الآخر، إلى جانب تمثيل الأرباب والبشر المكملين للسلسلة الكونية.

9– التأثيرات الفنية:

تعرض التمثيلات الحيوانية في مشاهد الأعمال الفنية السورية في عصر البرونز الوسيط عدة تأثيرات فنية خارجية، منها التأثير المصري الذي يمكن ملاحظته بكثرة في تمثيل الطيور والكائنات المركبة. فيما يخص الطيور، يُلاحظ التأثير المصري في بعض التمثيلات مثل الرمز الهيروغليفي المسمى بطائر با /Ba/ والذي يظهر أحياناً واقفاً فوق رمز هيروغليفي آخر يسمى عمود دجد أو جد /Djed pillar/، وصقر حورس (الرقم 91)، والنسر الذي يقف فوق قاعدة ويرفع إحدى رجليه (الرقم 140). أيضاً يُلاحظ التأثير المصري في بعض التفاصيل مثل التيجان المصرية التي تعلو رؤوس الطيور (الأرقام 44، 140، 141)، ووقوف الطيور على رمز العنخ المصري (الرقم 135)، وانتهاء أرجل العقاب الممثل في وضعية فرد الجناحين وبسط الرجلين بمخالب حلقية الشكل (رقم 70، 141)، وتمثيل الريش ضمن الأجنحة بطريقة هندسية تفصيلية بحيث تتساوى أحجامها (أرقام 118، 141).

أما في ما يخص الكائنات المركبة، تظهر بعض الكائنات المستمدة بشكل واضح من الفن المصري وهي الإنسان برأس صقر والإنسان برأس تمساح، واللذان يتميزان بوجود تمثيل لغطاء الرأس المصري (النمس) يعلو رأسيهما. في حين تعرض كائنات مركبة أخرى تأثيرات مصرية وبشكل خاص أبو الهول الذي تتميز بعض تمثيلاته بوجود عناصر مصرية مثل تسريحة شعر الربّة حاتور وغطاء الرأس (النمس) والذي قد يتميز بوجود ضفيرة أو عرف ينبعث من أعلاه، وصورة أبو الهول الساحق لحيّة الكوبرا (الرقم 105)، كما تتميز أجنحته بتمثيل الريش ضمنها بطريقة تفصيلية متساوية الأحجام وهو التفصيل الذي يلاحظ أيضاً في تمثيلات النسر برأسي أسدين، والغرفين البشري (الرقم 59).

ويظهر التأثير المينوي في بعض العناصر مثل الرجال الصغار والبهلوانات. كما ظهرت بعض الملامح والتفاصيل السورية السائدة في هذا العصر لاحقاً على الأختام الأيجية مثل الرياضيون النحيلون الرشيقون ورياضة القفز فوق الثور.

وإن التأثير الرافدي صعب التحديد، لأن الثقافتين السورية والرافدية ترتبطان ارتباطاً وثيقاً، بحيث يصعب غالباً تحديد في أي اتجاه ذهب التأثير. وبرغم أن كائنات مركبة معينة مثل الرجل الثور هي ذو أصل رافدي، إلا أنها تظهر في الفن السوري قبل عصر البرونز الوسيط.

النتائج:

في ختام البحث نصل إلى النتائج التالية:

– لم تُمَثَل كافة الأنواع الحيوانية المتواجدة في الطبيعة آنذاك بل تم انتقاء أنواع حيوانية معينة.

– يختلف عدد الأنواع الحيوانية الممثلة من عمل فني لعمل فني آخر، ومن مشهد لآخر، ولا يوجد عدد ثابت.

– إن أنواع وأعداد الأنواع الحيوانية غير المدجنة الممثلة يفوق أنواع وأعداد الأنواع المدجنة، وينسجم ذلك مع الواقع البيئي.

– إن الثور هو الحيوان المدجن الأكثر تمثيلاً، فيما الأسد هو الحيوان غير المدجن الأكثر تمثيلاً، إلا أن الطيور التي تضم أنواعاً مدجنة وأخرى غير مدجنة تحتل نسبة التمثيل الأعلى بين جميع الفئات والحيوانات.

– لا ترتبط نسبة تمثيل الأنواع الحيوانية بالبقايا العظمية المكتشفة في المواقع الأثرية، كما لا ترتبط بمدى توافر هذه الأنواع في البيئة الطبيعية السورية آنذاك. بالإضافة إلى ظهور بعض الأنواع المجلوبة من بيئات خارجية مثل القرد.

– ركز الفنانون على تمثيل ذكور الحيوانات فيما مُثلت إناث بعض الأنواع بشكل أقل بكثير.

– توجد قوالب ونماذج أيقونوغرافية ثابتة ومحددة لكل نوع حيواني طبيعي ولكل كائن مركب، يظهر ضمنها.

– قام الفنانون بإبراز أجزاء معينة من جسد الحيوان من خلال جعلها أكبر حجماً مثل قرون الثور، ولبدة الأسد، وأجنحة الطيور.

– تتميز التمثيلات الحيوانية بالواقعية التي تتجلى في الوضعيات الممثلة والتفاصيل الجسدية وتمثيل الحركة والسكون.

– مُثلت رؤوس بعض الأنواع الحيوانية بشكل منفصل عن بقية أجزاء الجسد، ورؤوس الثيران هي الأكثر تمثيلاً بينها.

– ظهور وضعية الوثب العالي لأول مرة، والتي ينفرد بها الثور.

– تظهر بعض الأنواع الحيوانية بوصفها مرافقة لأرباب معينة وباعتبارها حيواناتها الرمزية.

– تظهر بعض الأنواع الحيوانية بوصفها جزءاً من الطقوس والممارسات الدينية من تقدمات وأضاحي إلى الأرباب.

– تتكون الكائنات المركبة من أجزاء مختلفة تستحضر عدة فئات حيوانية هي: رأس وجسد الثور، رأس ومخالب وجناحي طائر جارح، أطراف ورأس الأسد، رأس الأفعى، رأس التمساح، بالإضافة إلى الدمج مع أجزاء من جسد الإنسان.

– لا تضم المشاهد والتمثيلات الفنية تمييزاً أو فروقاً بين الحيوانات الطبيعية والكائنات المركبة الخيالية إذ يظهر النوعان جنباً إلى جنب في المشاهد الفنية نفسها بحيث يعيشون ويُقاتلون جنباً إلى جنب، الأمر الذي يؤكد الطبيعة الرمزية للحيوانات في الفن السوري القديم.

– تترافق الأنواع الحيوانية المختلفة في المشاهد الفنية مع بعضها البعض.

– تعرُض التمثيلات الحيوانية في هذا العصر عدة تأثيرات مصرية.



في ختام هذه الدراسة التي تلقي الضوء على تمثيل الحيوانات في مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية في سورية خلال عصر البرونز الوسيط، تبين أن هذا العصر يتميز بازدهار الفنون الجدارية وتعدد أنواع الفنون النقشية والتي تضم خمسة أنواع تحمل مشاهد تصويرية تعرض عدة مواضيع يندرج تحت كل منها مجموعة مشاهد تشترك جميعها بوجود عناصر حيوانية طبيعية وكائنات مركبة. وقد نشأت أهمية تمثيل الحيوانات في الفن من المكانة التي حازتها في العقيدة الدينية بوصفها رموزاً للملكية أو ممثلين ومرافقين للأرباب، وأيضاً للدور الذي لعبته في حياة السكان اليومية من استخداماتها الثانوية (الحليب، منتجات الحليب، الصوف، الجلود) وتسخيرها في أعمال الحمل والجر وحراثة الأرض، أو اصطيادها من أجل الطعام. كما مُثلت لصفاتها الفطرية مثل القوة والوحشية والسرعة والشجاعة. بالإضافة إلى أنها تشير إلى الثراء والثروة وترمز إلى الرفاهية والازدهار.

وعبر دارسة المشاهد التصويرية لعينة مؤلفة من /155/ عملاً فنياً، اتضح أن الفنانين السوريين قاموا بانتقاء بضعة أنواع حيوانية للتمثيل إذ يظهر تمثيل لثلاثة وعشرين نوعاً حيوانياً من أصل أكثر من سبعة وثلاثين نوعاً متواجداً في البيئة السورية. وتتفاوت الأنواع الممثلة في نسب التمثيل وليس للأمر علاقة بكون الأنواع موجودة بكثرة في الطبيعة إذ يظهر الأسد أكثر بكثير من الخراف، كما ليس لها صلة بالبقايا العظمية الحيوانية الفعلية، بالإضافة إلى تمثيل حيوانات من بيئات خارجية مثل القرد. وصوَّر الفنانون هذه الأنواع الحيوانية بعناية شديدة في وضعياتها الجسدية الأكثر بروزاً باستخدام قوالب ونماذج أيقونوغرافية محددة، مؤكدين على صفات وسمات جسدية معينة مثل قرون الثور، والزئير المخيف للأسود، وشجاعة العُقاب والعنزة القافزة وغيرها. بالإضافة إلى قيام الفنانين بتمثيل اثني عشر كائن مركب خيالي جنباً إلى جنب مع الحيوانات الطبيعية.

عموماً؛ يتميز تمثيل الحيوانات في سورية خلال عصر البرونز الوسيط بالأسلوب المتقدم في الصنعة والتقنية، وبالتنفيذ الحِرَفي بخطوط مرنة تعرض معالم الشكل بإتقان، وبإبراز التفاصيل الجسدية الدقيقة وعدم إهمال الأبعاد والنسب التشكيلية المنسجمة مع تركيب كامل المشهد والمنسجمة أيضاً مع فكرة وموضوع المشهد، كما يتميز

بالقالب الأيقونوغرافي المنسجم بدوره مع موضوع المشهد. وإن أهمية الحيوانات وتأثيرها في نفسية أناس ذلك العصر وتمثيلها بنماذج معينة في المشاهد الفنية يملك خلفية تاريخية دينية قديمة يجب البحث فيها. كما يجدر البحث في تمثيل الحيوانات في سورية خلال العصر اللاحق /عصر البرونز الحديث/ لمعرفة هل استمر الإنسان بالاهتمام في الأنواع الحيوانية ذاتها؟، وهل تابعت الظهور بالتكرار ذاته وضمن القوالب الأيقونوغرافية ذاتها؟، أم تحوّل الفنانون إلى تمثيل أنواع حيوانية وكائنات مركبة أخرى؟. وكذلك الأمر بالنسبة إلى أنواع الأعمال الفنية التي حملت تمثيلات حيوانية، والمشاهد المرتبطة بكل نوع حيواني ووضعياته وترافقاته ورموزه ودلالاته وأسباب تمثيله.



قائمة المصادر والمراجع

أولاً: قائمة المصادر والمراجع العربية والمعربة

أ- المصادر العربية

- الإصطخري، أبي اسحق إبراهيم بن محمد الفارسي، 2004، ***المسالك والممالك***، تحقيق الدكتور محمد جابر عبد العال الحيني، سلسلة الذخائر 119، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة.

ب- المراجع العربية والمعربة

- أور، فرنسيس، 1995، ***حضارات العصر الحجري القديم***، تعريب الدكتور سلطان محيسن، مطابع ألف باء الأديب، دمشق، الطبعة الثانية.

- بارو، اندريه، 1979، ***ماري***، ترجمة: د. رباح نفاخ، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق.

- بفيلتسنر، بيتر، 2009، بين التقليد والتجديد - ورش تصنيع الذهب في قطنا، في: ***كنوز سورية القديمة اكتشاف مملكة قطنا***، متحف فورتمبرغ في شتوتغارت بالتعاون مع ميشيل المقدسي ودانييله موراندي بوناكوسي وبيتر بفيلتسنر، ترجمة: محمود كبيبو، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق، ص ص: 221-227.

- توفيق، سيد، 1987، ***تاريخ الفن في الشرق الأدنى القديم مصر والعراق***، مطبعة جامعة القاهرة.

- الجندي، عدنان، 1972، ***الفن العموري***، سلسلة تاريخ الفن في سورية، رقم 2، إصدار المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب والعلوم الاجتماعية، الطبعة الثانية، دمشق.

- جيوفانا بيغا، ماريا، 2008، الأطباء البيطريين والحيوانات في أرشيف إيبلا، في: ***الحيوان في الحضارات السورية القديمة***، مؤتمر دولي منعقد في حماه، كلية الطب البيطري، في 16 حزيران، إعداد: د. دارم طباع ود. منذر الحايك، دمشق، ص ص: 25-35.

- حنون، نائل، 2011، ***دراسات في علم الآثار واللغات القديمة***، الجزء الأول، هيئة الموسوعة العربية، دمشق.

- دوران، جان ماري، 1993، تاريخ حلب في بداية الألف الثاني ق.م من خلال نصوص ماري، دراسات تاريخية، العددان 45-46، آذار وحزيران، ترجمة فيصل عبدالله، ص ص: 91-99.

- سليمان، انطوان، 1983، حفريّات الأنصاري في حلب - عصر البرونز القديم والأوسط (مواسم 1973-1980)، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد 33، الجزء الثاني، المديرية العامة للآثار والمتاحف، وزارة الثقافة، دمشق، ص ص: 179-194.

- أبو سنة، جمال محمد ادريس والشرشابي، عبد الفتاح محمود وابراهيم، اسماعيل محرز والأسيوطي، عبد النعيم إبراهيم والنحاس، عواطف ابراهيم والجنزوري، منير علي عز الدين وكامل، عريان جورج والشبكة، حمزة أحمد والمسيري، محمد عمرو وكامل، كمال إمام، 2003، ***علم الحيوان***، دار الفكر للطباعة والنشر، عمان، الأردن.

- سيرنج، فيليب، 1992، ***الرموز في الفن، الأديان، الحياة***، ترجمة عبد الهادي عباس، الطبعة الأولى، دار دمشق، دمشق.
- طرقجي، أحمد فرزات، 2007، الرسومات الجدارية في قصور الأموريين، المعرفة، العدد 528، إيلول، ص ص: 99-112.
- طه، منير، 1995، الرسوم والنقائش الصخرية في الوطن العربي، في: ***مؤتمر النقائش والرّسوم الصّخرية في الوطن العربي***، المؤتمر الثالث عشر للآثار، الجماهيرية العظمى/طرابلس، 1-7 أكتوبر، برعاية المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، إدارة برامج الثقافة والاتصال، تونس، ص ص: 44- 59.
- عبد السلام، عادل، 1982، ***جغرافية سورية الإقليمية***، القسم الأول، جامعة دمشق، مطبعة الروضة، دمشق.
  = 2002، البيئة الجغرافية للجزيرة السورية واستيطانها، في: ***الجزيرة السورية التراث الحضاري والصلات المتبادلة***، وقائع المؤتمر الدولي القائم في دير الزور 22-25 نيسان، وثائق الآثار السورية، العدد: 1، إشراف: ميشيل المقدسي، مأمون عبد الكريم، عمرو العظم، موسى ديب الخوري، وزارة الثقافة، دمشق، ص ص: 13-22.
- عبدالله، فيصل، 1979، مدينة ماري وعلاقاتها السياسية وحياتها الاقتصادية، المعرفة، العدد 204، شباط، وزارة الثقافة، دمشق، ص ص: 165-187.
  = 1993، رسائل جديدة عن تاريخ حلب وشمال سورية في القرن 18 ق.م، دراسات تاريخية، العددان: 45-46، آذار وحزيران، ص ص: 101-119.
  = 1996، تدمر في الوسط الاقتصادي والسياسي في القرن الثامن عشر قبل الميلاد، الحوليات الأثرية العربية السورية، المجلد 42، المديرية العامة للآثار والمتاحف، وزارة الثقافة، دمشق، ص ص: 103-107.
  = 2003، ***تاريخ الوطن العربي القديم – بلاد الشام – سورية ولبنان وفلسطين والأردن***، منشورات جامعة دمشق، دمشق.
  = 2007، الرسائل السياسية في بلاد الشام أضواء جديدة على الصراع السياسي في شمال سورية/الشام في عصر ماري من خلال نصوص أصلية، دراسات تاريخية، العددان: 99-100، ايلول وكانون الأول، ص ص: 47-79.
- أبو عساف، علي، 1988، ***آثار الممالك القديمة في سورية 8500 ق.م إلى 535 ق.م***، مطابع وزارة الثقافة، دمشق.
  = 1993، ***فنون الممالك القديمة في سورية***، دار شمأل للطباعة والنشر، دمشق.
  = 2011، ***آثار الممالك القديمة بالجزيرة وطور عابدين***، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، وزارة الثقافة، دمشق.
- فون زودن، كونستانسه، 2009، نفحة من الرفاهية الغربية-الرسوم الجدارية، في: ***كنوز سورية القديمة اكتشاف مملكة قطنا***، متحف فورتمبرغ في شتوتغارت بالتعاون مع ميشيل المقدسي ودانييله موراندي بوناكوسي وبيتر بفيلتسنر، ترجمة: محمود كبيبو، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق، ص ص:177-181.
- كفافي، زيدان، 2005، ***أصل الحضارات الأولى***، دار القوافل للنشر والتوزيع، الرياض.
- كلينكل، هورست، 1998، ***تاريخ سورية السياسي 3000-300 ق .م***، ترجمة: سيف الدين دياب، دمشق.

- كوفان، جاك، 1988، ***ديانات العصر الحجري الحديث في بلاد الشام***، ترجمة سلطان محيسن، دار دمشق.
= 1995، ***القرى الأولى في بلاد الشام من الألف التاسع حتى الألف السابع ق.م***، ترجمة الياس مرقص، دمشق.
= 1999، ***الألوهية والزراعة – ثورة الرموز في العصر النيوليتي***، ترجمة موسى ديب الخوري، مراجعة وتقديم د. سلطان محيسن، منشورات وزارة الثقافة، المديرية العامة للآثار والمتاحف، دمشق.

- كيونه، هارتموت، 1980، ***الأختام الأسطوانية في سورية بين 3300 و330 ق.م***، دليل من إعداد هارتموت كيونه بالتعاون مع كلود شيفر، تعريب علي أبو عساف وقاسم طوير، مطبعة باجنا، جامعة توبنغن.

- كيونه، هارتموت وبوناتز، دومينيك والمحمود، أسعد، 1999، ***الأنهار والبوادي – التراث الحضاري للجزيرة السورية وما حولها***، دليل متحف دير الزور، المديرية العامة للآثار والمتاحف، وزارة الثقافة، دمشق.

- لويد، سيتون، 1993، ***آثار بلاد الرافدين من العصر الحجري القديم حتى الغزو الفارسي***، ترجمة محمد طلب، دار دمشق، الطبعة الأولى، دمشق.

- مارغرون، جان كلود، 2006، ***السكان القدماء لبلاد ما بين النهرين وسورية الشمالية***، ترجمة سالم سليمان العيسى، دار علاء الدين، دمشق.

- مجموعة من العلماء والباحثين، 1990، ***المعجم الجغرافي للقطر العربي السوري***، المجلد الأول، القسم العام، الطبعة الأولى، مركز الدراسات العسكرية، دمشق.

- محمد، محمد وبشاي، حلمي والعاصي، يحيى وشرقاوي، منى وعبد الرحمن، تغريد، 2002، ***أساسيات علم الحيوان***، دار الفكر العربي، القاهرة.

- مرعي، عيد، 1996، ***إيبلا – تاريخ وحضارة أقدم مملكة في سورية***، دار الأبجدية، دمشق، الطبعة الأولى.
= 2010، ***تاريخ سورية القديم 3000–333 ق.م***، دمشق.

- المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر، 2009، ***كنوز سورية القديمة اكتشاف مملكة قطنا***، متحف فورتمبرغ في شتوتغارت بالتعاون مع المؤلفين، ترجمة محمود كبيبو، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق.

- موراندي بوناكوسّي، دانييله، 2009، الإنتاج الكمي – الورشات الحرفية في قطنا في الألف الثاني ق.م، في: ***كنوز سورية القديمة اكتشاف مملكة قطنا***، متحف فورتمبرغ في شتوتغارت بالتعاون مع ميشيل المقدسي ودانييله موراندي بوناكوسي وبيتر بفيلتسنر، ترجمة محمود كبيبو، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق، ص ص: 147–149.

- مورتكات، انطوان، 1985، ***تموز – عقيدة الخلود والتقمص في فن الشرق القديم***، تعريب وتحقيق الدكتور توفيق سليمان، دمشق.
= 1975، ***الفن في العراق القديم***، ترجمة وتعليق الدكتور عيسى سلمان وسليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد.

- نير، هربرت، 2009، تعدد المعتقدات – الأديان في سورية في الألف الثاني قبل الميلاد، في: ***كنوز سورية القديمة اكتشاف مملكة قطنا***، متحف فورتمبرغ في شتوتغارت بالتعاون مع ميشيل المقدسي ودانييله موراندي بوناكوسي وبيتر بفيلتسنر، ترجمة محمود كبيبو، مؤسسة الصالحاني للطباعة، دمشق، ص ص:75-78.
- ووللي، ليونارد، 1992، ***آلالاخ – مملكة منسية***، ترجمة فهمي الدالاتي، وزارة الثقافة، دمشق.

ثانياً: قائمة المراجع الأجنبية

- Akkermans, P. and Schwartz, G. 2003, ***The Archaeology of Syria: from Complex Hunter-Gatherers to Early Urban Societies (ca. 16000-300 BC)***, Cambridge Press.
- Amiet, P. 1960, Notes sur le répertoire iconographique de Mari à l'époque du Palais, in: Syria, Tome 37, fascicule 3-4, pp. 215-232.
  - = 1961, La glyptique de Mari à l'époque du Palais, in: Syria, Tome 38 fascicule 1-2, pp. 1-6.
- Aruz, J. 2008a, Bull leaping, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 132-136.
  - = 2008b, The art of exchange, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 387-405.
- Beyer, D. 1997, Deux nouveaux sceaux de style syrien provinant de MARI, in: MARI, Annales de Recherches interdisciplinaires 8, Edition Recherche sur les Civilisations (ERC), Paris, pp. 463-475.
  - = 2008, ***Chagar Bazar (Syrie) III. les Trouvailles Épigraphiques et Sigillographiques du Chantier I (2000-2002)***, Paris.
- Bienkowski, P. and Millard, A. (eds.), 2000, ***Dictionary of the Ancient Near East***, British Museum, London.
- Black, J. and Green, A. 1992, ***Gods, Demons and Symbols of Ancient Mesopotamia***, University of Texas Press, Austin.
- Breniquet, C. 2002, Animals in Mesopotamian art, in: ***A History of the Animal World in the Ancient Near East***, edited by Billie Jean Collins, Handbook of oriental studies: Sect. 1, The Near and Middle East, Vol. 64, Leiden, Netherlands, pp. 145-168.
- Buccellati, G. and Kelly-Buccellati, M. 1983, Terqa: The first eight seasons, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 33, part. 2, Damascus, pp. 49-67.
- Buchanan, B. 1966, ***Catalogue of Ancient Near Eastern Seals in the Ashmolean Museum***, volume 1, cylinder seals, Oxford.

- Buitenhuis, H. 1990, Archaeological aspects of late Holocene economy and environment in the near east, in: ***Man's Role in the Shaping of the Eastern Mediterranean Landscape***, edited by S. Bottema, G. Entjes - Nieborg and W. Van Zeist, Rotterdam/Netherland, pp. 195-205.
- Bunnens, G. 2003, Til Barsib before the Assyrians, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 45-46, Damascus 2002-2003, pp. 163-172.
- Butzer, K. 1995, Environmental change in the near east and human impact on the land, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume I, New York, pp. 123-151.
- Caubet, A. 2002, Animals in Syro-Palestinian art, in: ***A History of the Animal World in the Ancient Near East***, edited by Billie Jean Collins, Handbook of oriental studies: Sect. 1, the near and middle east, Vol. 64, Leiden, Netherlands, pp. 211-234.
- Collon, D. 1975, ***The Seal Impressions from Tell Atchana/Alalakh***, Germany.
  - = 1982, ***The Alalakh Cylinder Seals***, A new catalogue of the actual seals excavated by sir Leonard Woolley at Tell Atchana, and from neighbouring sites on the Syrian-Turkish border, BAR International Series 132, Oxford.
  - = 1986, ***Catalogue of the Western Asiatic Seals in the British Museum, Cylinder Seals III, Isin-Larsa and Old Babylonian periods***, London.
  - = 1987, ***First Impression – Cylinder Seals in the Ancient Near East***, The British Museum Publications, London.
  - = 1990, ***Near Eastern Seals***, University of California press, British museum.
  - = 1997, Ancient near eastern seals, in: ***7000 Years of Seals***, edited by Dominique Collon, The British Museum Publications, London, pp. 11-30.
- Cooper, L. 2006, ***Early Urbanism on the Syrian Euphrates***, New York - UK.
- Coqueugniot, E. 2010, Dja'de El Mughara 2008 - Découverte de nouvelles peintures vieilles de 11000 ans (ca 9000 cal. BC), in: Chronique archéologique en Syrie, Volume IV, pp. 51-57.
- Delaporte, L. 1910, ***Catalogue des Cylindres Orientaux et des Cachets Assyro-Babyloniens, Perses et Syro-Cappadociens de la Bibliotheque Nationale***, Paris .
- Dossin, G. 1971, Documents de Mari: II. une capture de lion au Khabur, in: Syria, Tome 48, fascicule 1-2, pp. 1-19.
- Doumas, C. 2008, The wall paintings of Thera and the eastern Mediterranean, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 124-131.
- Eisen, G. A. 1940, ***Ancient Oriental Cylinder and Other Seals with a Description of the Collection of Mrs. William H. Moore***, Oriental Institute Publications, Vol. 47, Chicago.

- Frankfort, H. 1939, ***Cylinder Seals, a Documentary Essay on the Art and Religion of the Ancient Near East***, London.
  - = 1970, ***The Art and Architecture of the Ancient Orient***, Fourth impression with additional bibliography, Penguin Books, London.

- Gilbert, A. S. 1995, The flora and fauna of the ancient near east, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume I, New York, pp. 153-174.
  - = 2002, The native fauna of the ancient near east, in: ***A History of the Animal World in the Ancient Near East***, edited by Billie Jean Collins, Handbook of oriental studies: Sect. 1, The Near and Middle East, Vol. 64, Leiden, Netherlands, pp. 3-75.

- Gransard-Desmond, J. 2001, Le lion dans la Syrie antique: confrontation des textes au matériel archéologique, in: Orient Express - Notes et Nouvelles d'Archéologie Orientale, 2001/1 – Hiver, Institute d'art et d'archéologie, pp. 16-18.
  - = 2010, Approche archéologique du lion pour la Syrie du IV^{e} au II^{e} millénaire, in: Akkadika, V. 131, part 2, pp: 145-163.

- Green, A. 1995, Ancient Mesopotamian religious iconography, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume III, New York, pp. 1837-1855.

- Gunter, A. 1995, Material, technology, and techniques in artistic production, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume III, New York, pp. 1539-1551.

- Hammade, H. 1987, ***Cylinder Seals from the collections of the Aleppo Museum, Syrian Arab Republic, 1-Seals of UnKnown Provenance***, BAR International Series 335, Oxford.
  - = 1994, ***Cylinder Seals from the collections of the Aleppo Museum, Syrian Arab Republic, 2-Seals of Known Provenance***, BAR International Series 597, Oxford.

- Hammade, H. and Nunn, A. 1999, ***Stamp Seals from the Collections of the Aleppo Museum, Syrian Arab Republic***, BAR International Series 804, Oxford.

- Harari, R. and Lambart, G. 2002, ***Dictionnaire des Dieux et Des Mythes Egyptiens***, Paris, France.

- Hesse, B. 1995, Animal husbandry and human diet in the ancient near east, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M.Sasson, Volume I, New York, pp. 203- 222.

- Holland, T. 1999, Evidence for trade at Tell ES-SWEYHAT during the second half of the third millennium B.C., in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 43, Damascus, pp. 125-130.

- Homes-Fredericq, D., Gubel, E., De Coster-Ghandour, N., Lebeau, M. et Warmenbol, E. 1982, ***Sceaux-Cylindres de Syrie: 3300-300 avant J.-C.= Rolzegels uit Syrië: 3300-300 v. Chr.:*** [Catalogue de l'exposition tenue du 11 mars au 26 avril 1981]; Musées Royaux d'Art et D'Histoire, Bruxelles.

- Kelly-Buccellati, M. 1983, Figurine and plaques from Terqa, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 34, Damascus, pp. 149-154.

- Kozloff, A. P. 1981, Animals from the ancient near east, in*:* ***Animals in Ancient Art from the Leo Mildenberg Collection***, edited by Arielle P. Kozloff , Ohio, pp: 5-8.

- Kupper, J. R. 2006, Northern Mesopotamia and Syria, in: ***The Cambridge Ancient History***, Volume 1, Part 2: Early History of the Middle East, edited by: Iorwerth Edwards, Cyril John Gadd and Nicholas Hammond, Third edition, Eight printing, Cambridge, UK, P: 1-41.

- Lambert, W. G. 1979, Near eastern seals in the Gulbenkian museum of oriental art, university of Durham, in: Iraq, Vol. 41, part 1, spring, pp. 1-45.

- Lemche, N. P. 1995, The history of ancient Syria and Palestine: An Overview, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume II, New York, pp. 1195-1218.

- Littauer, M. A. and Crouwel, J. H. 1979, ***Wheeled Vehicles and Ridden Animals in the Ancient Near East***, leiden.

- Marchetti, N. and Nigro, L. 1997, Cultic activities in the sacred area of Ishtar at Ebla during the old syrian period: the "Favissae" F.5327 and F.5238, in: Journal of Cuneiform Studies, The American Schools of Oriental Research, Vol. 49, pp. 1-44.

- Margueron, J. C. 1995, Mari: A portrait in art of Mesopotamian city-state, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume II, New York, pp. 885-899.
  = 2008, MARI, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 27-33.

- Matthews, D. 1995, Artisans and artists in ancient western Asia, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M.Sasson, Volume I, New York, pp. 455-468.

- Matthews, R. (ed), 2003, ***Excavations at Tell Brak – Vol. 4: Exploring an Upper Mesopotamian regional centre, 1994-1996***, Published by British Shcool of Archaeology in Iraq And McDonald Institute for Archaeological Research, University of Cambridge, UK.

- Matthiae, P. 1987, Les dernières découvertes d'Ébla en 1983-1986, in: Comptes-rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 131e année, N. 1, pp. 135-161.

= 2008, Ebla, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 34-41.

- Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995, ***Ebla Alle Origini Della Civiltà Urbana*** – Trent'anni di scavi in Siria dell'Università di Roma "La Sapienza", Electa, Milano.
- Matthiae, P., Kohlmeye, K., Scandone Matthiae, G., Kasten, U. and Röllic, W. 1985, Catalogue Number 85-118, in: ***Ebla to Damascus- Art and Archaeology of Ancient Syria***, An Exhibition from The Directorate-General of Antiquities and Museums, Syrian Arab Republic, Edited by Harvey Weiss, Washington, pp. 223-244.
- Merrillees, P. 2001, ***Ancient Near Eastern Glyptic in the National Gallery of Victoria***, Melbourne, Australia, Jonsered.
- Moorey, P. R. S. 1987, ***The Ancient Near East***, Ashmolean Museum Publications, Oxford.
- Nigro, L. 1998, A human sacrifice associated with a sheep slaughter in the sacred area of Ishtar at MB I Ebla, in: Journal of Prehistoric Religion, Volume 11-12, Jonsered, Sweden, pp. 22-36.
- Nishiaki, Y. 1998, Tell Kosak Shamali 1997, in: Chronique Archéologique En Syrie, Volume II, Ministére de la Culture, Direction Générale des Antiquités et des Musées, République Arabe Syrienne, pp. 143-148.
- Özgüç, N. 1979, Some contributions to early Anatolian art from Acemhöyük, in: Belleten, Vol. 43, 1979, pp. 289-295.
- Parayre, D. 1989, Tell Leilan 1987: sceaux et empreintes de sceaux, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 38-39, (Damascus 1988-1989), pp. 128-141.
- Parayre, D. and Wiess, H. 1991, Cinq campagnes de fouilles à Tell Leilan dans la Haute Jezireh (1979-1987): Bilan et perspectives, in: Journal des savants, Janvier-Juin, pp. 3-26.
- Parrot, A. 1937, Peintures du palais de Mari, in: Syria, Tome 18, fascicule 4, pp. 325-354.

  = 1956, ***Mission Archéologique de MARI, Volume I- le Temple D'Ishtar***, Institute Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Tome LXV, Paris.

  = 1958, ***Mission Archéologique de MARI, Volume II- le Palais – Part 2: Peintures Murales***, Institute Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Tome LXIX, Paris.

  = 1959, ***Mission Archéologique de MARI, Volume II- le Palais – Part 3: Documents et Monuments***, Institute Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Tome LXX, Paris.

= 1967, ***Mission Archéologique de MARI, Volume III- les Temples d'Ishtarat et de Ninni-Zaza***, Avec pour les textes, La collaboration de Georges Dossin et le concours de Lucienne Laroche, Institute Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Tome LXXXVI, Paris.

= 1968, ***Mission Archéologique de MARI, Tome IV- le "Trésor" d'Ur***, Avec pour l'épigraphie, La collaboration de Georges Dossin, Institute Français d'Archéologie de Beyrouth, Bibliothèque archéologique et historique, Tome LXXXVII, Paris.

- Pfãlzner, P. 2008, The royal palace at Qatna: power and prestige in the late bronze age, in: ***Beyond Babylon: Art, Trade, and Diplomacy in the Second Millennium***, Edited by Joan Aruz, Kim Benzel and Jean M. Evans, The Metropolitan museum of art, New York, pp. 219-232.

- Pitard, W. T. 1987, ***Ancient Damascus - a Historical Study of the Syrian City-State from Earliest Times Until it's fall to the Assyrians in 732 BC***, Indiana.

- Pittman, H. 1995, Cylinder seals and scarabs in the ancient near east, in: ***Civilizations of the Ancient Near East***, edited by Jack M. Sasson, Volume III, New York, pp. 1589-1603.

- Pittman, H. and Aruz, J. 1987, ***Ancient Art in Miniature: Near Eastern Seals from the Collection of Martin and Sarah Cherkasky***, The Metropolitan Museum of Art, New york.

- Porada, E. 1980, ***Ancient Art in Seals***, edited and introduced by Edith Porada, New Jersey.

  = 1985, Syrian seals from the late fourth to the late second millennium, in: ***Ebla to Damascus- Art and Archaeology of Ancient Syria***, An Exhibition from The Directorate-General of Antiquities and Museums, Syrian Arab Republic, Edited by Harvey Weiss, Washington, pp: 90-104

- Reynaud Savioz, N. and Morel, P. 2005, La faune de Nadaouiyeh Aïn Askar (Syrie centrale, Pléistocène moyen): aperçu et perspectives, in: Revue de Paléobiologie, Volume spécial 10, Genève, décembre, pp. 31-35

- Rowton, M. B. 2007, Chronology – ancient western Asia, in: ***The Cambridge Ancient History***, Volume 1, Part 1: Prolegomena and Prehistory, edited by Iorwerth Edwards, Cyril John Gadd and Nicholas Hammond, Cambridge, UK, Third edition, Sixth printing, P: 193-238.

- Scandone Matthiae, G. 1990, Egyptianizing ivory inlays from palace P at Ebla, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 40, (Damascus 1990), pp. 146-160.

- Schaeffer, C. F. A. 1974, Le cylindre A 357 de Chagar Bazar, in: Iraq, Vol. 36, No. 1/2 , pp. 223-228.

- Schaeffer- Forrer, C. 1983, ***Corpus des Cylindres-Sceaux de Ras Shamra –Ugarit et d'Enkomi-Alasia***, Tome I, Edition Recherche sur Les Civilisations, Synthése n˚ 13, Paris.

- Schmandt-Besserat, D. 1997, Animal symbols at 'Ain Ghazal, in: Expedition, Vol. 39, No. 1, University of Pennsylvania Museum of Archaeology and Anthropology, Pennsylvania, pp: 48-58.

- Seyrig, H. 1955, Antiquités syriennes, in: Syria, Tome 32, fascicule 1-2, pp. 29-48.
  = 1956, Cylindre représentant une tauromachie, in: Syria, Tome 33, pp. 169-174.

- Teissier, B. 1984, ***Ancient Near Eastern Cylinder Seals from the Marcopoli Collection***, University of California Press, California.

- Van Berg, P. and Picalause, V. 2003, Archaeologie et graveures rupestres en Djezireh septentrionale, in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 45-46, Damascus, 2002-2003, pp. 181-188.

- Von Der Osten, H. 1934, ***Ancient Oriental Seals in the Collection of Mr. Edward T. Newell***, Oriental Institute Publications, V: 22, Chicago.

- Wiess, H. 1983, Tell Leilan in the third and second millennia BC., in: Les Annales Archéologiques Arabes Syriennes, vol. 33, part. 1, Damascus, pp. 47-73.

- Wiess, H. and Kohlmeyer, K. 1985, Ebla (Tell Mardikh), in: ***Ebla to Damascus- Art and Archaeology of Ancient Syria***, An Exhibition from The Directorate-General of Antiquities and Museums, Syrian Arab Republic, Edited by Harvey Weiss, Washington, pp: 213-216.

- Wiess, H., Akkermans, P., Stein, G. J., Parayre, D. and Whiting, R. 1990, 1985 Excavations at Tell Leilan, Syria, in: American Journal of Archaeology, Vol. 94, No.4, October , pp. 529-581.

- Wilkinson, T. 2004, ***Excavation at Tell Es-sweyhat, Syria V. 1– On the Margin of the Euphrates - Settlement and Land Use at Tell Es-sweyhat and the Upper Lake Assad Area, Syria***, Oriental Institute Publications, V:124, Chicago.

- Williams-Forte, E. 1983, The snake and the tree in the iconography and texts of Syria during the bronze age, in: ***Ancient Seals and the Bible***, edited by Leonard Gorelick and Elizabeth Williams-Forte, Undena Publications, Malibu, pp. 18-43.

ثالثاً: قائمة المواقع الإلكترونية

- موقع حقائق وصور عن المملكة الحيوانية – Animals Kingdom Facts And pictures:
http://www.animalspot.net
- موقع الحياة البريّة في المملكة العربية السعودية: http://www.saudiwildlife.com/site/home/animal/69
- موقع متحف الميتروبوليتان الالكتروني: http://www.metmuseum.org
- موقع المصور الفوتوغرافي العالمي المختص بتصوير الطبيعة روبرت أوتوول (Robert Otoole):
http://www.robertotoole.com
- موقع معرض صور عن الطبيعة والحياة البريّة (Wildlife and Nature Photo Gallery):
http://www.naturephoto-cz.com
- موقع مكتبة بييربونت مورغان الإلكتروني، مجموعة الأختام الأسطوانية:
http://corsair.themorgan.org/cgibin/Pwebrecon.cgi?BBID=84588
- موقع الموسوعة العربية الإلكتروني: http://arab-ency.com
- موقع موسوعة ويكيبيديا العربية : https://ar.wikipedia.org
- موقع موسوعة ويكيبيديا الانكليزية: http://en.wikipedia.org
- موقع هواة لمراقبة الطيور: http://leesbird.com

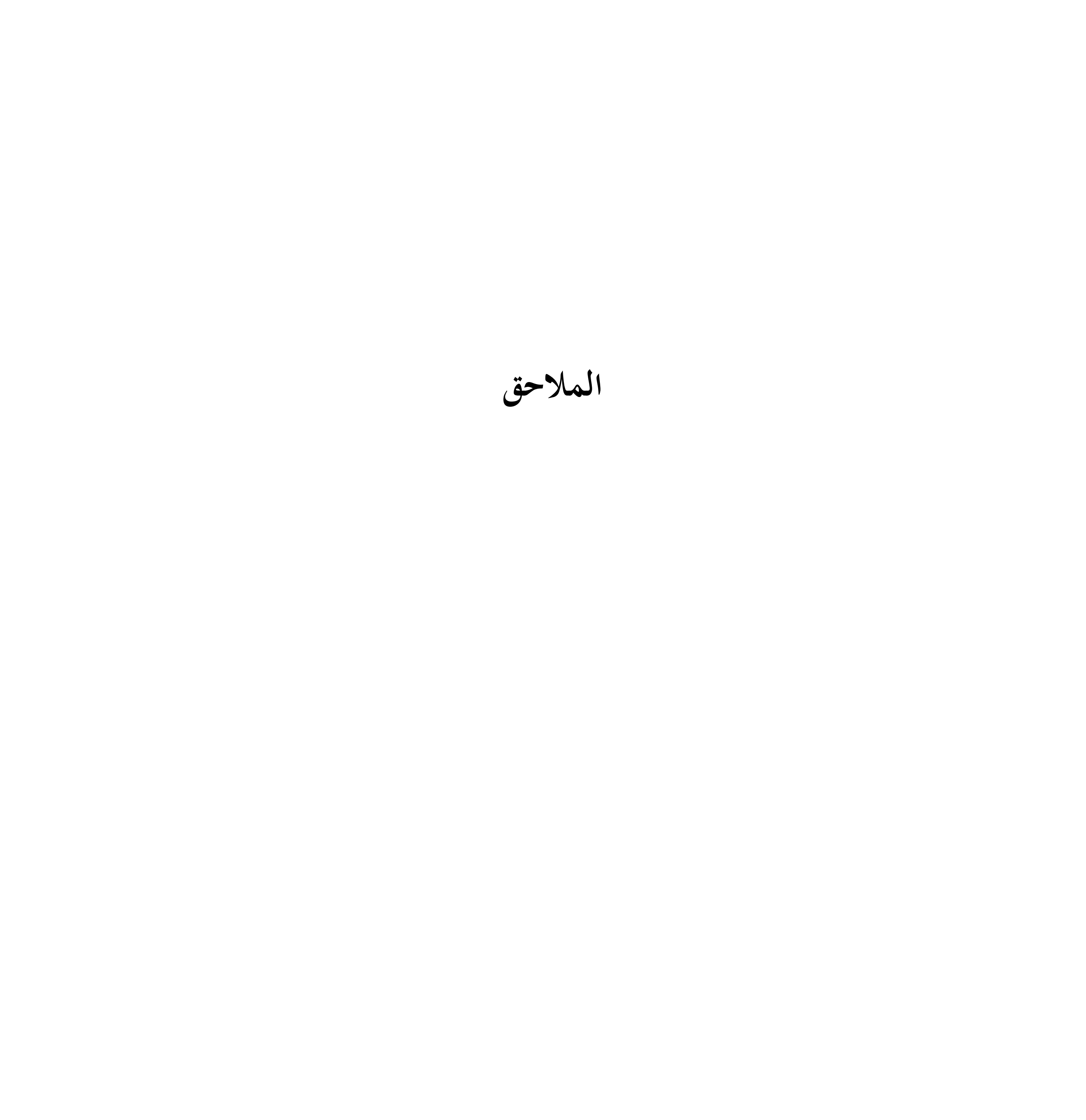
قائمة مصادر الأعمال الفنية النقشية والجدارية

أولاً: المواقع الأثرية

ثانياً: المجموعات المتحفية

- المتحف الوطني بحلب: 2، 3، 8، 10، 12، 17-22، 24، 25، 26، 31، 39، 49، 57، 81، 86، 99، 116، 125، 126، 154.
- المتحف الوطني بدمشق: 1، 34، 68، 71، 72، 89، 90، 102، 111، 112، 115، 117، 121، 124، 141.
- مجموعة إيرلينماير في مدينة باسل /Basle/ في سويسرا: 52.
- مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في باريس-فرنسا: 45، 54، 84.
- مجموعة بيربونت مورغان لايبراري: 44.
- مجموعة السيدة ويليام موور ضمن متحف الميتروبوليتان في نيويورك: 50، 70، 131.
- مجموعة متاحف الدولة في برلين: 36، 66.
- مجموعة متحف الأشموليان في أوكسفورد: 40-42، 59-63، 65، 92-94، 118-120، 129، 138، 145.
- مجموعة متحف بروكسل في بلجيكا: 91، 147.
- مجموعة المتحف البريطاني: 69، 97، 101، 106، 142.
- مجموعة متحف غولبينكيان في جامعة دورهام في بريطانيا: 96، 113.
- مجموعة متحف الميتروبوليتان في نيويورك: 50، 51، 70، 105، 130، 131، 133، 139، 146.
- مجموعة نيس في جامعة يال في امريكا: 95.

الملاحق



فهرس الجداول

فهرس المخططات البيانية

فهرس الأشكال والصور



ملحق الجداول

الجدول رقم /1/: جدول الأعمال الفنية النقشية والجدارية

الرقم 1 حوض نذري من المعبد B في تل مرديخ (إبْلا) المتحف الوطني بدمشق المادة: بازلت الأبعاد: الارتفاع 53سم، الطول 88سم (Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: No. 291, p. 422.)	
الرقم 2 حوض نذري من المعبد D في تل مرديخ (إبْلا) المتحف الوطني بحلب الرقم التنقيبي: TM.65.D.236 المادة: حجر الكلس الأصفر/حجر الجير الأبعاد: الارتفاع 61 سم، الطول 113 سم، العرض 65 سم (Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 290, p. 421.)	
الرقم 3 حوض نذري من المعبد N في تل مرديخ (إبْلا) المتحف الوطني بحلب المادة: الحجر الكلس/الجير (أبو عساف، علي 1988: ص 379)	
الرقم 4 + الشكل (3) نصب عشتار من تل مرديخ (إبْلا) متحف إدلب رقم التنقيب: TM.67.E.224 + 85.E.85 +85.G.350 المادة: حجر البازلت الأبعاد: الارتفاع 150 سم، والعرض 42سم، والسماكة 22سم. (Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 390-391)	
الرقم 5 نصب بعل من رأس الشمرة (أوغاريت) متحف اللوفر في فرنسا المادة: حجر الكلس الارتفاع 1.42م. (أبو عساف، علي 1993: ص 92-93)	

الرقم 6 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا. الرقم التنقيبي: M. 1039، الرقم المتحفي: AO. 18904 المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.230 م، العمق 0.035 م (Parrot, A. 1959: No. 6, p. 36-37)	
الرقم 7 + الشكل (6: جـ) قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1037، الرقم المتحفي: AO. 18902 المادة: طين مشوي الأبعاد: الطول 0.225 م، العرض 0.197 م، العمق 0.077 م. (Parrot, A. 1959: No. 3, p. 35)	
الرقم 8 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1149. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.271 م، العمق 0.037 م (Parrot, A. 1959: No. 20, p. 42)	
الرقم 9 + الشكل (6: و) قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1036، الرقم المتحفي: AO. 18902. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.194 م، العمق 0.032 م (Parrot, A. 1959: No. 1, p. 33-34)	
الرقم 10 + الشكل (6: هـ) قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1033. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.186 م، والعمق 0.038 م (Parrot, A. 1959: Moules .No. 2, p. 34)	

	الرقم 11 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1130، الرقم المتحفي: AO. 18911. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.207 م، والعمق 0.032 م. (Parrot, A. 1959: No. 27, p. 45)
	الرقم 12 + الشكل (6: د) قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1032. المادة: طين مشوي الأبعاد: الطول 0.235م، العرض 0.190م، الارتفاع 0.078م، العمق 0.025م. (Parrot, A. 1959: No. 4, p. 35-36)
	الرقم 13 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1043، الرقم المتحفي: AO. 18905. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.264 م، والعمق 0.035 م. (Parrot, A. 1959: No. 18, p. 41)
	الرقم 14 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1057، الرقم المتحفي: AO. 18907 المادة: طين مشوي. الأبعاد: القطر 0.255 م، العمق 0.038 م. (Parrot, A. 1959: No. 22, p. 43-44)
	الرقم 15 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1042. الرقم المتحفي: AO.18906 المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.271 م، العمق 0.044 م. (Parrot, A. 1959: No. 21, p. 42)

	الرقم 16 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1132، الرقم المتحفي: AO. 18912. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.260 م، العمق 0.030 م. (Parrot, A. 1959: No. 28, p. 46)
	الرقم 17 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1148. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.262 م، العمق 0.034 م (Parrot, A. 1959: No. 29, p. 46-47)
	الرقم 18 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1038. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.250 م، العمق 0.032 م (Parrot, A. 1959: No. 30, p. 47)
	الرقم 19 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1060. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.272 م، العمق 0.035 م (Parrot, A. 1959: No. 19, p. 41)
	الرقم 20 قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المتحف الوطني بحلب. الرقم التنقيبي: M. 1152. المادة: طين مشوي الأبعاد: القطر 0.266 م، العمق 0.036 م (Parrot, A. 1959: No. 23, p. 44)

الرقم 21

قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي

المتحف الوطني بحلب.

الرقم التنقيبي: M. 1151.

المادة: طين مشوي

الأبعاد: القطر 0.271 م، العمق 0.032 م.

(Parrot, A. 1959: No. 31, p. 47-48)

الرقم 22

قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي

المتحف الوطني بحلب.

الرقم التنقيبي: M. 1150.

المادة: طين مشوي

الأبعاد: القطر 0.270 م، العمق 0.038 م.

(Parrot, A. 1959: No. 33, p. 48)

الرقم 23

قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي

متحف اللوفر، فرنسا

الرقم التنقيبي: M. 1157. الرقم المتحفي: AO.18920

المادة: طين مشوي.

الأبعاد: القطر 0.280 م، العمق 0.038 م.

(Parrot, A. 1959: No. 34, p. 48-49)

الرقم 24

قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي

المتحف الوطني بحلب.

الرقم التنقيبي: M. 1128.

المادة: طين مشوي

الأبعاد: القطر 0.284 م، العمق 0.032 م.

(Parrot, A. 1959: No. 35, p. 49-50)

الرقم 25

قالب طيني من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي

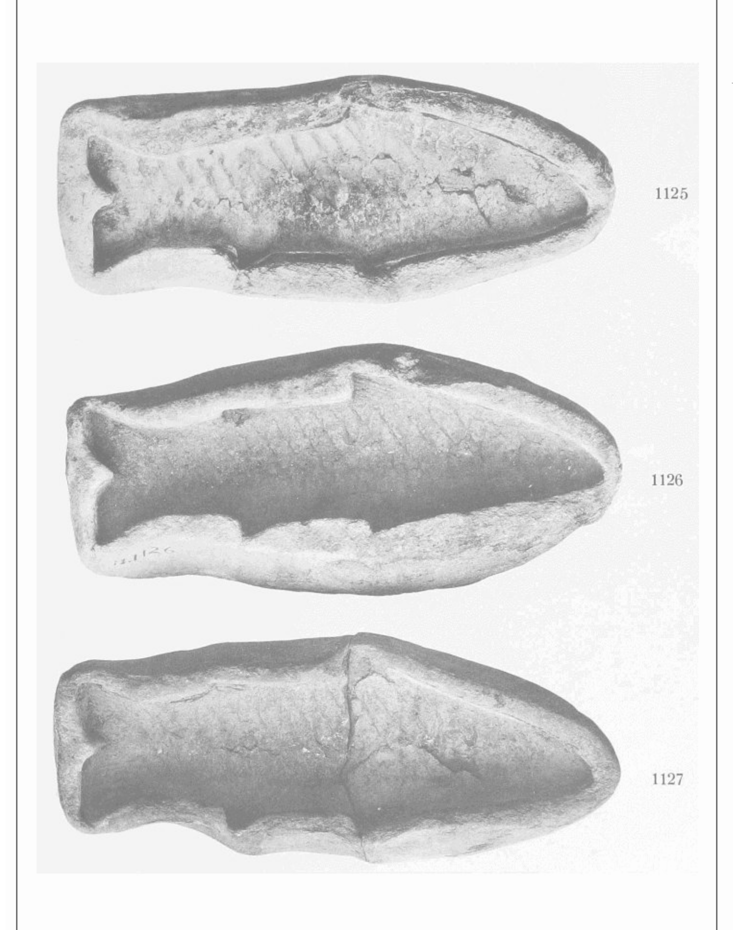
المتحف الوطني بحلب

الرقم التنقيبي: M. 1055.

المادة: طين مشوي

الأبعاد: الطول 0.360م، العرض 0.114م، الارتفاع 0.056م.

(Parrot, A. 1959: No. 14, p. 40)

 	الرقم 26 ثلاثة قوالب طينية من تل الحريري (ماري)، من الصالة 77 في القصر الملكي المادة: طين مشوي. القالب الأول: محفوظ بحالة سيئة الطول 0.293 م، العرض 0.120 م، الارتفاع 0.055 م. متحف اللوفر، فرنسا الرقم التنقيبي: M. 1125، الرقم المتحفي: AO.18915. القالب الثاني: الطول 0.292 م، العرض 0.132 م، الارتفاع 0.060 م. متحف اللوفر، فرنسا. الرقم التنقيبي: M. 1126، الرقم المتحفي: AO.18916. القالب الثالث: تم تركيبه من جزئين. الطول 0.291 م، العرض 0.121 م، الارتفاع 0.058 م. المتحف الوطني بحلب الرقم التنقيبي: M. 1127. (Parrot, A. 1959: No. 15+16+17, p. 40-41)
 	الأرقام 27، 28 تطعيمان عاجيان من تل مرديخ (إبْلا)، القصر الشمالي. متحف إدلب المادة: عاج فرس النهر القطعة الأولى: الرقم التنقيبي: TM.88.P.537. الأبعاد: الارتفاع 3.7 سم، العرض 2.7 سم، السماكة 0.2 سم اللون: أبيض القطعة الثانية: الرقم التنقيبي: TM.88.P.536 الأبعاد: الارتفاع 4.2 سم، العرض 4 سم، السماكة 0.2 سم. اللون: رمادي بسبب تعرضه للاحتراق. (Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 375-376, p. 460)

	الرقم 29 تطعيم عاجي من تل مرديخ (إبْلا)، القصر الشمالي. متحف إدلب الرقم التنقيبي: TM.88.538+539+540+551+552 الأبعاد: الارتفاع 9.6 سم، العرض 3 سم، السماكة 0.2 سم. (Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 373, p. 459)
	الرقم 30 + الأشكال (10، 11) رسم جداري من تل الحريري (ماري)، يُعرف باسم "لوحة التنصيب" اكتشف على الجدار الجنوبي للساحة 106 في القصر الملكي. متحف اللوفر، فرنسا. الأبعاد: ارتفاع اللوحة 1.75م، وطولها 2.5م. (Parrot, A. 1958: p. 53-61.)
	الرقم 31 + الشكل (8) رسم جداري من تل الحريري (ماري) اكتشف على الجدار الجنوبي للساحة 106 في القصر الملكي. المتحف الوطني بحلب. الأبعاد: العرض 0.50 م، الارتفاع 0.45م. (Parrot, A. 1958: Fig 18, p. 19-20)
	الرقم 32 + الشكل (9) رسم جداري من تل الحريري (ماري) اكتشف على الجدار الجنوبي للساحة 106 في القصر الملكي متحف اللوفر، فرنسا الأبعاد: الارتفاع 0.80 م، العرض 1.35 م. (Parrot, A. 1958: p. 21-23)
	الرقم 33 رسم جداري من تل الحريري (ماري) اكتشف على الجدار الجنوبي للساحة 106 في القصر الملكي. الأبعاد: الارتفاع 0.43 م، العرض 0.315 م. (Parrot, A. 1958: p. 27)

	الرقم 34 + الشكل (12: ب) رسم جداري من تل سكا المتحف الوطني بدمشق. الرقم المتحفي 8911 – 8290 اكتشف على أحد جدران الغرفة رقم 5، في المبنى الإداري (القصر) الأبعاد: الارتفاع 80 سم، العرض 60 سم. (طرقجي، أحمد 2007: ص 105)
	الرقم 35 لوحة طينية من تل العشارة (ترقا) متحف دير الزور. الرقم المتحفي: 3530،4، خزانة العرض 4 المادة: طين مقولب ومشوي، لونه أصفر شاحب. الأبعاد: الارتفاع 8.4سم، العرض 6.2سم في جزئها الأعرض عند القاعدة، والسماكة 1سم. (Kelly-Buccellati, M. 1983: No. 3, p. 150)
	الرقم 36 ختم أسطواني من متاحف الدولة في برلين، متحف الشرق الأدنى. يؤرخ على القرنين الثامن عشر والسابع عشر قبل الميلاد. (المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص90)
	الرقم 37 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 7318. الرقم التنقيبي ATT/39/184 الجزء العلوي من الطبعة مفقود. (Collon, D. 1975: No. 34, p. 27)
	الرقم 38 ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي: Antakya 8009. الرقم التنقيبي: AT/39/129 الختم مصنوع من الهيماتيت، وهو مشظى قليلاً. الأبعاد: 2.25 x 0.9 سم. (Collon, D. 1982: No. 20, p. 54-55)

	الرقم 39 طبعة ختم من تل مرديخ (إبْلا). المتحف الوطني بحلب الرقم المتحفي: Aleppo 6331 الرقم التنقيبي: TM.66.B.207، TM.65.B.264. المادة: طين مشوي حيث دحرج الختم على كتف آنية فخارية. ارتفاع الطبعة: 7.5سم. (Wiess, H. 1985: No. 102, p. 234-236)
	الرقم 40 ختم أسطواني من متحف الأشموليان الرقم المتحفي: Ashmolean 1894. 44 المادة: هيماتيت. الأبعاد 9 X 19 مم، وإن الختم بالي. (Buchanan, B. 1966: No. 833, p. 173)
	الرقم 41 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب. الرقم المتحفي: Ashmolean 1920. 24. المادة: حجر الكلس الحاوي على الحديد البني المائل الى الأحمر (ferriferous limestone). الأبعاد: 10 x 20 مم – إن الختم مشظى. (Buchanan, B. 1966: No. 884, p. 173)
	الرقم 42 ختم أسطواني من متحف الأشموليان. الرقم المتحفي: Ashmolean 1927. 2113. المادة: هيماتيت الأبعاد: 10 x 18 مم – الختمُ متشقق. (Buchanan, B. 1966: No. 885, p. 173)
	الرقم 43 ختم أسطواني وجد داخل جرة دفن في تل أحمر (تل برسيب). قد يعود إلى موظف رسمي مهم من كركميش كان قد أقام في تل أحمر حوالي 1725/1750 ق.م. (Bunnens, G. 2003: p. 168)

<table>
<tr><td></td><td>الرقم 44
ختم أسطواني من مجموعة بيربونت مورغان لايبراري (Pierpont Morgan Library)، نيويورك.
الرقم المتحفي: Morgan Seal 967
المادة: الليمونيت (Limonite)
الأبعاد: 25 X 13 مم.
http://corsair.themorgan.org/cgibin/Pwebrecon.cgi?BBID=84588</td></tr>
<tr><td></td><td>الرقم 45
ختم أسطواني من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في باريس، فرنسا. اقتناء عام 1844.
المادة: هيماتيت
الأبعاد: 24 X 10مم.
(Delaporte, L. 1910: No. 435, p. 242-243)</td></tr>
<tr><td></td><td>الرقم 46
طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر.
متحف هاتاي، أنطاكيا:
الرقم المتحفي Antakya 7318 والتنقيبي ATT/39/184.
بقيَ جزء من وسط الطبعة، بينما فُقدت حافتيها.
(Collon, D. 1975: No. 28, p. 24)</td></tr>
<tr><td></td><td>الرقم 47
طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر.
متحف هاتاي، أنطاكيا:
الرقم المتحفي: Antakya 7318.
الرقم التنقيبي: ATT/39/184 .
إن طول الطبعة غير كامل، ويبلغ ارتفاع الختم الأصلي 2.3 سم.
(Collon, D. 1975: No. 110, p. 60)</td></tr>
<tr><td></td><td>الرقم 48
طبعة ختم أسطواني من تل الحريري (ماري).
تكررت الطبعة على مغلف رقيم طيني، وقد رُكب مشهد الختم بالاعتماد على مقارنة الطبعات المنفذة.
الرقم التنقيبي للرقيم الطيني الحامل للطبعات: ME, 2 .
(Parrot, A. 1959: p. 212-215)</td></tr>
</table>

الرقم 49

ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب، سنة الاقتناء 1955

الرقم المتحفي M.6330.

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 26 x 13 مم.

(Hammade, H. 1987: No. 146, p. 78)

الرقم 50

ختم أسطواني من مجموعة السيدة ويليام موور، في متحف الميتروبوليتان للفن، نيويورك.

الرقم المتحفي: Mrs. Moore's No. 176

المادة: هيماتيت

أبعاد الختم: 22 X 10 مم.

(Eisen, G. A. 1940, No. 129, p. 58)

الرقم 51

ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك.

الرقم المتحفي: 1985.192.8

المادة: هيماتيت

أبعاد الختم: الارتفاع 20 مم، والقطر 11 مم.

(Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 48, p. 65)

الرقم 52

ختم أسطواني من مجموعة إيرلينماير في مدينة باسل (Basle) السويسرية، مصدره سورية.

الرقم المتحفي:Erlenmeyer Coll. 481

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 2.14 X 1.02 سم

(Collon, D. 1987: p. 157, No. 707)

الرقم 53

طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر.

متحف هاتاي، أنطاكيا

الرقم المتحفي Antakya 7960-1.

الرقم التنقيبي ATT/39/153.

(Collon, D. 1975: No. 111, p. 60-61.)

الرقم 54

ختم أسطواني من مجموعة سيريغ في البيبليوثيك ناسيونال في فرنسا، شراء حلب.

الرقم المتحفي: Seyrig Coll. No. 15

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 23 X 10 مم

(Collon, D. 1987: p. 157, No. 709)

الرقم 55

طبعة ختم أسطواني من تل ليلان

متحف دير الزور

الرقم التنقيبي: L82-74-75

(Wiess, H. 1983: Fig 12, p. 60.)

اكتشفت في الأكروبول، المعبد الشمالي.

(Parayre, D. and Wiess, H. 1991: Fig. 12, p. 18)

الرقم 56

طبعة ختم أسطواني من تل الحريري (ماري)، القصر الملكي

رُكب مشهد الختم بالاعتماد على شظايا عدة طبعات مكتشفة.

الرقم التنقيبي: TH 82. 245

الأبعاد: يتراوح الارتفاع بين /1.9– 2/ سم، والقطر حوالي 1سم.

(Beyer, D. 1997: p. 467-472)

الرقم 57

ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب، من منطقة أختارين في ريف حلب

الرقم المتحفي: M6346

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 21 X 10 مم.

(Hammade, H. 1994: No. 367, p. 68)

الرقم 58

طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر.

متحف هاتاي، أنطاكيا.

الرقم المتحفي: Antakya 7960-1.

الرقم التنقيبي ATT/39/153.

(Collon, D. 1975: No. 52, p. 35)

الرقم 59

ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب.

الرقم المتحفي: Ashmolean 1920. 120

المادة: هيماتيت، والختم مشظى.

الأبعاد: 10 x 17 مم.

(Buchanan, B. 1966: No. 899, p. 176)

الرقم 60
ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء ممبج.
الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 251
المادة: هيماتيت، والختم مهترئ.
الأبعاد: 12 x 24 مم.
(Buchanan, B. 1966: No. 897, p. 175)

الرقم 61
ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء بيروت.
الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 139.
المادة: هيماتيت
الأبعاد: 9.½ x 19 مم.
(Buchanan, B. 1966: No. 896, p. 175)

الرقم 62
ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب
الرقم المتحفي: Ashmolean 1914. 161.
المادة: هيماتيت
الأبعاد: 8 x 15 مم.
(Buchanan, B. 1966: No. 898, p. 175-176)

الرقم 63
ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء القاهرة.
الرقم المتحفي: Ashmolean 1921. 1198.
المادة: هيماتيت، والختم مشظى
الأبعاد: 9 x 20 مم.
(Buchanan, B. 1966: No. 868, p. 170.)

الرقم 64
طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر.
متحف هاتاي، أنطاكيا.
الرقم المتحفي: Antakya 7900.
الرقم التنقيبي ATT/39/184.
الارتفاع الأصلي للختم 2.1 سم، والقطر 1.2 سم.
(Collon, D. 1975: No. 76, p. 44-45)

الرقم 65
طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)
متحف الأشموليان
الرقم المتحفي Ashmolean 1939.424
الرقم التنقيبي AT/38/187
الطبعة غير كاملة، ويبلغ ارتفاع الختم 2.4 سم، وقطره 1 سم.
(Collon, D. 1975: No. 135, p. 73-74)

الرقم 66 ختم أسطواني في متاحف الدولة في برلين، متحف الشرق الأدنى. يؤرخ على القرن السابع عشر قبل الميلاد. (المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص77)	
الرقم 67 طبعة ختم من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، انطاكيا الرقم المتحفي: Antakya 7960-1 الرقم التنقيبي: ATT/39/153 الأبعاد: طول الطبعة كامل وقد فُقدت حافتاها العلوية والسفلية، ويقدر قطر الختم بحوالي 1 سم. (Collon, D. 1975: No. 154, p.84-85)	
الرقم 68 ختم أسطواني من تل المشرفة (قطنا). المتحف الوطني بدمشق الرقم المتحفي: MSH02G-i1978 . المادة: هيماتيت رمادي قاتم. الأبعاد: الارتفاع 2.3سم، والقطر 1.5سم. (Pfālzner, P. 2008: Cat. No.138, p. 228)	
الرقم 69 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. رُكب مشهد الختم بالاعتماد على عدة طبعات متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي: Antakya 7960-1. الرقم التنقيبي: ATT/39/153. (Collon, D. 1975: No. 153, p.83-84)	
الرقم 70 ختم أسطواني من مجموعة السيدة ويليام موور، في متحف الميتروبوليتان للفن، نيويورك. الرقم المتحفي: Mrs. Moore’s No. 34. المادة: هيماتيت. الأبعاد: 12 x 20 مم. (Eisen, G. A. 1940: No. 150, p. 61)	

الرقم 71 ختم أسطواني في المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1954. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 98 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2سم، والقطر 1.2سم. جزءه السفلي متضرر. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 31, p. 32)	
الرقم 72 ختم أسطواني في المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1956. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 163 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2.5سم، والقطر 1.2سم. الحافة العلوية للختم متضررة قليلاً. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 27, p. 31)	
الرقم 73 طبعة ختم من موقع تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي: Antakya 7900 الرقم التنقيبي: ATT/39/184 2-3 (Collon, D. 1975: No. 113, p. 63)	
الرقم 74 طبعة ختم من تل ليلان، المدينة المنخفضة. متحف دير الزور الرقم التنقيبي L85-154/444 الأبعاد: 20 x 23 مم. (Wiess, H. et al 1990: No. 21, p. 557, 563-565)	
الرقم 75 ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي: Antakya 8022. الرقم التنقيبي: AT/39/169. المادة: حجر أسود الأبعاد: 1.75 x 1.0 سم. (Collon, D. 1982: No. 37, p. 66-67)	

	الرقم 76 ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. الرقم التنقيبي AT/39/200 المادة: حجر بني داكن. الأبعاد: 0.9 x 1.75 سم. (Collon, D. 1982: No. 36, p. 66)
	الرقم 77 طبعة ختم أسطواني من تل ليلان، الأكروبول. متحف دير الزور الرقم التنقيبي L85-143/144 الأبعاد: 20 x 30 مم. (Wiess, H. et al 1990: No 10, p. 557, 560.)
	الرقم 78 طبعة ختم أسطواني من تل ليلان، الأكروبول. متحف دير الزور الرقم التنقيبي L85-153 الأبعاد: 15 x 21 مم. (Wiess, H. et al 1990: No 11, p. 557, 560)
	الرقم 79 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183. (Collon, D. 1975: No. 128, p. 69)
	الرقم 80 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7322. الرقم التنقيبي ATT/39/153. (Collon, D. 1975: No. 129, p. 69-70)
	الرقم 81 ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب، سنة الاقتناء 1961. الرقم المتحفي M.6353. المادة: هيماتيت الأبعاد: 29 x 13 مم (Hammade, H. 1987: No. 143, p. 76)

	الرقم 82 طبعة ختم أسطواني من شاغار بازار. وجدت على عدة كسر فخارية تحمل أرقام: CB 4083-CB 4082 – CB 4080 متحف دير الزور ارتفاع الطبعة حوالي 2.3 سم (Beyer, D. 2008: No. ES2, p. 132-133)
	الرقم 83 طبعة ختم أسطواني من شاغار بازار. وجدت على عدة كسر تحمل أرقام: CB 4103-CB 4110-CB 4112. متحف دير الزور. ارتفاع الطبعة حوالي 2.1 سم. (Beyer, D. 2008: No. ES5, p. 134)
	الرقم 84 ختم أسطواني من مجموعة البيبليوثيك ناسيونال في باريس، فرنسا الرقم المتحفي 418 المادة: اليشب الأخضر الأبعاد: 1.0 x 1.8 سم. (Collon, D. 1986, No. 16, p. 60)
	الرقم 85 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 3206. الرقم التنقيبي ATT/39/153. (Collon, D. 1975: No. 102, p. 56)
	الرقم 86 ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب. الرقم المتحفي M.6333. المادة: هيماتيت الأبعاد: 19 x 14 مم. (Hammade, H. 1987: No. 125, p. 68)
	الرقم 87 طبعة ختم أسطواني من شاغار بازار. وجدت على عدة كسر تحمل أرقام: CB 4116-CB 4119 متحف دير الزور ارتفاع الطبعة حوالي 1.4 سم. (Beyer, D. 2008: No. ES9, p. 134-135)

	الرقم 88 ختم أسطواني من موقع تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 10045. الرقم التنقيبي AT/47/96 المادة: حجر أسود الأبعاد: 2.4 x ؟ سم. تمت إعادة تشكيل الختم في القرن الثامن عشر قبل الميلاد. والختم نفسه ربما أبكر بتسعة قرون. (Collon, D. 1982: No.5 , p. 36-37)
	الرقم 89 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1955. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 127 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 1.5 سم، والقطر 0.87 سم. إن سطح الختم متضرر قليلاً. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 29, p. 31)
	الرقم 90 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1954. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 90. الأبعاد: الارتفاع 1.6سم، والقطر 0.95سم. المادة: هيماتيت (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 33, p. 33)
	الرقم 91 ختم أسطواني من متحف بروكسل، شراء من سورية قبل عام 1916 الرقم المتحفي: بروكسل (0.501) المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2.6سم، والقطر 1.3سم. (Homes-Fredericq, D. et al 1982: No. 103, p. 61)
	الرقم 92 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب. الرقم المتحفي: Ashmolean 1912. 115 المادة: هيماتيت. الأبعاد 10 X 21 مم. (Buchanan, B. 1966: No. 895, p. 175)

الرقم 93

ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء بيروت

الرقم المتحفي: Ashmolean 1920. 50.

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 11 x 19 مم، والختم بالٍ.

(Buchanan, B. 1966: No. 892, p. 174)

الرقم 94

ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب.

الرقم المتحفي: Ashmolean 1920. 25

المادة: هيماتيت يشبي بني مائل الى الأحمر.

الأبعاد 10 X 23 مم، والختم متشظي وردي.

(Buchanan, B. 1966: No. 894, p. 174-175)

الرقم 95

ختم أسطواني من مجموعة نيس في جامعة يال، في الولايات المتحدة الأمريكية.

الرقم المتحفي: NBC 8931.

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 11.5 X 20.5 مم.

(Buchanan, B. 1971: P. 18)

الرقم 96

ختم أسطواني من متحف غولبينكيان في جامعة دورهام، بريطانيا

الرقم المتحفي: North. 2404

المادة: هيماتيت

الأبعاد: 10 x 21 مم

(Lambert, W. G. 1979: No. 47, p. 18)

الرقم 97

طبعة ختم من المتحف البريطاني

الرقم المتحفي BM 16815a

(Collon, D. 1987: No. 730, p. 161)

الرقم 98

ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ).

متحف هاتاي، أنطاكيا

الرقم المتحفي Antakya 10243.

الرقم التنقيبي AT/48/32.

المادة: حجر أسود.

الأبعاد: 1.95 x 1.2 سم.

(Collon, D. 1982: No. 17, p. 51)

	الرقم 99 ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب الرقم المتحفي M.6362. المادة: هيماتيت الأبعاد: 23 x 10 مم. (Hammade, H. 1987: No. 149, p. 80)
	الرقم 100 طبعة ختم أسطواني من شاغار بازار. وجدت على عدة كسر تحمل أرقام: CB 1422- CB 4127- CB 4749 متحف دير الزور ارتفاع الطبعة حوالي 2.1 سم. (Beyer, D. 2008: No. ES11, p. 135)
	الرقم 101 ختم أسطواني من جرابلس التحتاني(كركميش)، منطقة القصر السفلي المتحف البريطاني. الرقم المتحفي: BM 116149 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2.45 سم، والقطر 1.5 سم، والتقعر 1.4 سم. (Collon, D. 1986: No. 417, p. 165)
	الرقم 102 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1949. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 47 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 1.9سم، والقطر 1سم. إن سطح الختم محدب الشكل. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 32, p. 32)
	الرقم 103 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7322. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 108, p. 59)

	الرقم 104 طبعة ختم أسطواني من تل ليلان، المدينة المنخفضة، القصر. رُكب المشهد بالاعتماد على عدة طبعات مكتشفة. متحف دير الزور الرقم التنقيبي: L85-128 الأبعاد: 22 x 25 مم. (Parayer, D. and Wiess, H. 1991: Fig. 16, p. 23)
	الرقم 105 ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك هدية من السيد والسيدة جون كليجمان 1966 المادة: هيماتيت أبعاد الختم: الارتفاع 1.2 سم. (Aruz, J. 2008a: Cat. No. 247, p. 395)
	الرقم 106 ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة. المتحف البريطاني، لندن الرقم المتحفي: (1939.6.13, 119) BM 130651. الرقم التنقيبي: AT/39/184 المادة: الكلوريت (Chlorite) الأبعاد: 2.25 x 1.5 سم. (Collon, D. 1982: No. 23, p. 57-58)
	الرقم 107 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7876. الرقم التنقيبي ATT/39/156A. (Collon, D. 1975: No. 103, p. 56)
	الرقم 108 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183. (Collon, D. 1975: No. 105, p. 57)

	الرقم 109 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7960-1. الرقم التنقيبي ATT/39/153. (Collon, D. 1975: No. 104, p. 57)
	الرقم 110 ختم أسطواني من تل العشارة (موقع ترقا) متحف دير الزور الرقم المتحفي: 3951،4 خزانة العرض 6 المادة: حجر الدم الحديدي الأبعاد: الارتفاع: 1.8 سم، والقطر 1 سم (كيونه، هارتموت وبوناتز، دومينيك والمحمود، أسعد 1999: الرقم 96، ص 101)
	الرقم 111 ختم أسطواني من تل المشرفة (قطنا)، وُجد في المدفن الملكي. المتحف الوطني بدمشق المادة: الحجر الكلسي (المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص 183)
	الرقم 112 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1957. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 182 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2.55سم، والقطر 1.3سم. الختم مشوه قليلاً من الأسفل. (كيونه، هارتموت 1980: الرقم 28، ص 74-75)
	الرقم 113 ختم أسطواني من متحف غولبينكيان، جامعة دورهام، بريطانيا الرقم المتحفي: N. 2397 المادة: حجر أسود الأبعاد: 9 x 15 مم (Lambert, W. G. 1979: No. 50, p. 18-19)
	الرقم 114 ختم أسطواني من تل الأنصاري المادة: حجر الديوريت (سليمان، انطوان 1983: الصورة رقم 1، ص 188-189)

	الرقم 115 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1955. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 123 المادة: هيماتيت. الأبعاد: الارتفاع 2.1سم، والقطر 1.1 سم. حافة الختم السفلية مشوهة قليلاً. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 39, p. 35)
	الرقم 116 ختم أسطواني من المتحف الوطني بحلب، سنة الاقتناء 1946 الرقم المتحفي M.6357. المادة: هيماتيت الأبعاد: 26 x 15 مم. (Hammade, H. 1987: No. 162, p. 86)
	الرقم 117 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1954. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 73 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 1.3سم، والقطر 0.75سم. (كيونه، هارتموت 1980: الرقم 34، ص 82)
	الرقم 118 ختم أسطواني من متحف الأشموليان. الرقم المتحفي: Ashmolean 1920. 201 المادة: هيماتيت. الأبعاد 13 x 26 مم (Buchanan, B. 1966: No. 869, p. 170)
	الرقم 119 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء بيروت. الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 141 المادة: هيماتيت. الأبعاد 9 x 21 مم (Buchanan, B. 1966: No. 877, p. 172)
	الرقم 120 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب. الرقم المتحفي: Ashmolean 1913,165 المادة: هيماتيت. الأبعاد: 2.3 X 1.0 سم. (Collon, D. 1990: No. 37, p. 48)

	الرقم 121 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1954. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 89 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 1.85سم، والقطر 0.85سم. (كيونه، هارتموت 1980: الرقم 37، ص 86-87)
	الرقم 122 ختم أسطواني من تل الحريري (ماري)، اكتشف إلى الغرب من القصر الملكي. الرقم التنقيبي: TH 90. 129 المادة: حجر السيليت الرمادي الداكن الأبعاد: الارتفاع 1.8 سم، والقطر 1سم. (Beyer, D. 1997: No 1, p. 464-467)
	الرقم 123 ختم أسطواني من شاغار بازار. المادة: هيماتيت الرقم التنقيبي: A357 (Schaeffer , C. F. A. 1974: p. 223-224)
	الرقم 124 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1954. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 92 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 1.8سم، والقطر 0.95سم. (كيونه، هارتموت 1980: الرقم 30، ص 77)
	الرقم 125 ختم أسطواني من موقع تل الحريري (ماري) المتحف الوطني بحلب الرقم المتحفي M.5306. المادة: هيماتيت الأبعاد: 25 x 13.5 مم. (Hammade, H. 1994: No. 356, p. 61)
	الرقم 126 ختم أسطواني من تل براك المتحف الوطني بحلب الرقم المتحفي M.7751. المادة: الرخام الأبيض الأبعاد: 23 x 14 مم. (Hammade, H. 1994: No. 366, p. 67)

	الرقم 127 طبعة ختم أسطواني من تل ليلان. تم تركيب المشهد بالاعتماد على عدة طبعات مكتشفة في المدينة المنخفضة (D. Parayre 1989: p. 128)، وفي الأكروبول. الطبعات محفوظة الآن في متحف دير الزور. الرقم التنقيبي: L85-155. الأبعاد: 17 x 16 مم. (Wiess, H. et al 1990: No. 20, p. 557, 563- 565)
	الرقم 128 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، انطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183. (Collon, D. 1975: No. 155, p. 85)
	الرقم 129 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء شمال سورية. الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 539 المادة: هيماتيت. الأبعاد: 11 x 21 مم، إن الختم بالي. (Buchanan, B. 1966: No. 866, p. 170)
	الرقم 130 ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك الرقم المتحفي: 1985.192.10 المادة: هيماتيت أبعاد الختم: الارتفاع 20 مم، والقطر 10 مم. (Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 51, p. 66)
	الرقم 131 ختم أسطواني من مجموعة السيدة ويليام موور في متحف الميتروبوليتان للفن، نيويورك. الرقم المتحفي: L.55.40.130 & L.55.49.139 المادة: هيماتيت. الأبعاد: 1.2 X 2.4 سم. (Collon, D. 1990: No. 43, p. 57)
	الرقم 132 ختم أسطواني من تل المشرفة (قطنا) متحف حمص. يؤرخ إلى القرنين الثامن عشر والسابع عشر قبل الميلاد. (المقدسي، ميشيل وموراندي بوناكوسي، دانييله وبفيلتسنر، بيتر 2009: ص 260)

	الرقم 133 ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك الرقم المتحفي: L.1986.47.1 المادة: هيماتيت أبعاد الختم: الارتفاع 26 مم، والقطر 11 مم. (Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 59, p. 68)
	الرقم 134 ختم أسطواني من تل الحريري (ماري) متحف اللوفر، شراء طهران، إيران الرقم المتحفي AO 21988 المادة: هيماتيت الأبعاد: 2.7 X 1.5 سم. (Collon, D. 1990: p. 25)
	الرقم 135 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 3280 الرقم التنقيبي ATT/39/73 الأبعاد: الارتفاع الأصلي 2.4 سم، والقطر الأصلي تقريبا 0.9 سم. (Collon, D. 1975: No. 12, p. 13-14)
	الرقم 136 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183 (Collon, D. 1975: No. 85, p. 49)
	الرقم 137 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7970. الرقم التنقيبي ATT/39/109-110. الأبعاد: الارتفاع الأصلي 1.8 سم، والقطر الأصلي تقريبا 1 سم. (Collon, D. 1975: No. 60, p. 38-39)

	الرقم 138 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء حلب الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 552 المادة: هيماتيت. الأبعاد 10 x 19 مم. إن طرف الختم مكسور. (Buchanan, B. 1966: No. 856, p. 168)
	الرقم 139 ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك الرقم المتحفي: 1985.192.9 المادة: هيماتيت. الأبعاد: الارتفاع 17مم، والقطر 10 مم. (Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 47, p. 65)
	الرقم 140 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7327. الرقم التنقيبي ATT/39/184 (Collon, D. 1975: No. 140, p. 76-77)
	الرقم 141 ختم أسطواني من المتحف الوطني بدمشق، شراء عام 1953. الرقم المتحفي (رقم التسجيل): 63 المادة: هيماتيت الأبعاد: الارتفاع 2.1سم، والقطر 1.2 سم. (كيونه، هارتموت 1980: الرقم 36، ص 85-86)
	الرقم 142 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. رُكب مشهد الختم بالاعتماد على عدة طبعات متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7960-1 الرقم التنقيبي ATT/39/153. وكان للختم قلنسوات معدنية بسيطة، بحيث بلغ ارتفاعه مع القلنسوات 1.8 سم، وقطره 0.7 سم تقريباً. (Collon, D. 1975: No. 165, p. 91)

	الرقم 143 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183. (Collon, D. 1975: No. 139, p. 76)
	الرقم 144 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7318. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 31, p. 25-26)
	الرقم 145 ختم أسطواني من متحف الأشموليان، شراء بيروت الرقم المتحفي: Ashmolean 1913. 554 المادة: هيماتيت. الأبعاد 10 x 20 مم. (Buchanan, B. 1966: No. 887, p. 173)
	الرقم 146 ختم أسطواني من متحف الميتروبوليتان، نيويورك الرقم المتحفي: 1987.96.7 المادة: هيماتيت أبعاد الختم: الارتفاع 19 مم، والقطر 10 مم. (Pittman, H. and Aruz, J. 1987: No. 52, p. 66.)
	الرقم 147 ختم أسطواني من جرابلس التحتاني (كركميش) متحف بروكسيل، شراء عام 1907 الرقم المتحفي: بروكسل 0.21 المادة: هيماتيت. الأبعاد: الارتفاع 1.7، والقطر 0.19. (Homes-Fredericq, D. et al. 1982: No. 106, p. 63)

	الرقم 148 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. رُكِبَ المشهد بالاعتماد على طبعتين مكتشفتين حفظتا في متحف هاتاي، أنطاكيا. الطبعة الأولى: الرقم المتحفي Antakya 7761. الرقم التنقيبي ATT/39/183 الطبعة الثانية: الرقم المتحفي Antakya 7960-1. الرقم التنقيبي ATT/39/153. (Collon, D. 1975: No. 144, p. 78-79)
	الرقم 149 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 7900. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 100, p. 55)
	الرقم 150 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 7322. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 101, p. 55-56)
	الرقم 151 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا. الرقم المتحفي Antakya 7900. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 97, p. 54)

الرقم 152 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 7876. الرقم التنقيبي ATT/39/156A. (Collon, D. 1975: No. 99, p. 55)	
الرقم 153 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. رُكب المشهد بالاعتماد على طبعتين مكتشفتين حُفظتا في متحف هاتاي، أنطاكيا. الطبعة الأولى: الرقم المتحفي Antakya 7322. الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 156, p. 86)	
الرقم 154 ختم أسطواني من تل مرديخ (إبْلا) المتحف الوطني بحلب الرقم المتحفي M2339، الرقم التنقيبي TM78.Q.368. المادة: هيماتيت. الأبعاد: الطول 10 مم، والقطر 5 مم، والثقب 3.1 مم. (Hammade, H. 1994: No. 369, p. 69)	
الرقم 155 طبعة ختم أسطواني من تل العطشانة (آلالاخ)، السوية السابعة، القصر. متحف هاتاي، أنطاكيا الرقم المتحفي Antakya 7322 الرقم التنقيبي ATT/39/184. (Collon, D. 1975: No. 98, p. 54)	

الجدول رقم /2/ : جدول يوضح أنواع وأعداد التمثيلات الحيوانية التي تحملها مشاهد الأعمال الفنية النقشية والجدارية بشكل مفصل

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية – الحيوانات المدجنة							الحيوانات الطبيعية – الحيوانات غير المدجنة															الحيوانات الطبيعية			الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
1								12																		1													13	13
2	1		3	1				4																1	4						1	1							16	16
3																																								
4	2		1	1				2				2											1		2		1	1			1								14	14
5																																								
6	1																																						1	1
7	1							1																	2														4	4
8	3						1												3																				7	7
9			2																																				2	2
10										2																													2	2
11			3			2		1		1																													7	7
12							1			2																													3	3
13							3	4																															7	7
14							6		4																														10	10
15							2		5										3																				10	10
16							11												10																				21	21
17							9												10																				19	19
18							11												12																				23	23
19								4											1																				5	5
20									3														5																8	8

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية																								الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الحيوانات المدجنة							الحيوانات غير المدجنة																																
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
21																							12																12	12
22																							24																24	24
23																							32																32	32
24																								33															33	33
25																								1															1	1
26																								1															1	1
27																																			1				1	1
28																																			1				1	1
29																																				1			1	1
30								1															1	21			2	2	2										29	29
31	1																																						1	1
32	1																																						1	1
33			2																																				2	2
34			1																																				1	1
35			2							1																													3	3
36	1																																						1	1
37	1																																						1	1
38	2																																						2	2
39	1																						1																2	2
40	1							2																															3	3
41	1		2 رأس									2	1										2						1									2	7	9

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية – الحيوانات المدجنة: الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الحيوانات الطبيعية – الحيوانات غير المدجنة: الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة: الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح	عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
42	1												1															2											4	4
43	1																						1					1											3	3
44	1							1						1									1		رأس													1	4	5
45	1							1																															2	2
46	1																																						1	1
47	1							1																		3													5	5
48	4	2	2				1	3	2				1							1	1	1		1	3	4											1		27	27
49	1							1	1																														3	3
50	1																																						1	1
51	1							1																				1		1									4	4
52	2							1	1																														4	4
53	1							1			1																												3	3
54	2							3	3	2													1						1				1						13	13
55	1							1															1																3	3
56	1											رأس																1										1	2	3
57	1																																						1	1
58	1																																						1	1
59	1							1															رأس							1				1				1	4	5
60	3							4																					1										8	8
61	3							3																															6	6
62	1							2	1		2																												6	6
63	رأس																							1				1										1	2	3

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية – الحيوانات المدجنة							الحيوانات الطبيعية – الحيوانات غير المدجنة															الحيوانات الطبيعية			الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
64	رأس																							1														1	1	2
65	رأس		1					1	1															1	2													1	6	7
66	رأس							2					1																									1	3	4
67	5 رأس		3 رأس					4 رأس			4 رأس	5 رأس																										21		21
68	5 رأس		2					2					1										7		4			4						1			1	5	22	27
69	رأس						1			1		5	1					1					3		4 رأس			1	1									5	14	19
70		1																					1																2	2
71																							1			1											1		3	3
72									2	2																1													5	5
73																										2													2	2
74																										2	2										2		6	6
75			2																																				2	2
76			2																																				2	2
77			1																						1														2	2
78			1																							رأس												1	1	2
79			1																																				1	1
80			1																																				1	1
81			1																																				1	1
82			1					2																	1		1												5	5
83			1																																				1	1

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية																								الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الحيوانات المدجنة							الحيوانات غير المدجنة															الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد															
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع				الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
84			3						3	2		2											7		1														18	18
85			1																										1										2	2
86			1					1					1																										3	3
87			1																						1														2	2
88			1																				1																2	2
89			1 + رأس						1																				2									1	4	5
90			1					1				1	1										1					1											6	6
91									رأس				1										1															1	2	3
92					2																																		2	2
93					2										1								1																4	4
94					2						2													1															5	5
95					2																																		2	2
96					2							1			1								1	1															6	6
97			1		2			1																															4	4
98					2			2																															4	4
99							3																																3	3
100								1				1																											2	2
101								1																															1	1
102								1				2	1										1					1											6	6
103								1																															1	1
104								1																															1	1

		105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126
عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة		5	4	3	1	1	5	1	3	2	5	5	5	4	3	2	5	4	4	7	4	1	1
عدد الحيوانات الكاملة الممثلة		5	4	3	1	1	5	1	3	2	5	5	5	4	3	2	5	4	4	7	4	1	1
عدد الرؤوس الممثلة																							
الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة	كائن مجنح																						
	الإنسان برأس تمساح																						
	الإنسان برأس صقر																						
	النسر برأسي أسدين																						
	النسر برأس أسد																						
	الإنسان برأس أسد																						
	التنين																						
	الغرْفين البشري																						
	الغرْفين						1		1					1			1	1	2	2	4		
	أبو الهول	1										2	2		1	1							
	الثور برأس إنسان																						
	الرجل الثور																						
الحيوانات الطبيعية	حيوان رباعي غير محدد	1	1	1			1																
	الأسماك								1			1					1	1					
	الطيور		2				1							1	1					3			
الحيوانات غير المدجنة	الجربوع																						
	القنفذ																						
	الضفدع																						
	ابن آوى																						
	السنور																						
	الماعز البريّ																						
	الجرادة										2												
	العقرب																	1		2			
	الحيّة	1																					
	القرد												1	1									
	الأرنب البريّ										1				1	1		1	2				
	الوعل																3						
	الأيل																						
	الغزال	1					1															1	1
	الأسد	1	1	2	1	1	1	1	1	2	2	2	2	1									
الحيوانات المدجنة	الكلب																						
	البغل																						
	الحصان																						
	الخروف																						
	الماعز																						
	البقرة																						
	الثور																						
رقم العمل الفني		105	106	107	108	109	110	111	112	113	114	115	116	117	118	119	120	121	122	123	124	125	126

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية																								الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الحيوانات المدجنة							الحيوانات غير المدجنة																																
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
127										1		1																											2	2
128												1													1												2		4	4
129								2				2																											4	4
130												2											3																5	5
131													1											1															2	2
132													1																										1	1
133								1			1																												2	2
134									1								1						1																3	3
135																							2																2	2
136																							1																1	1
137																							1		1														2	2
138								1			1												1																3	3
139															1								2																3	3
140																							2																2	2
141																							3																3	3
142																							15																15	15
143																							1																1	1
144																							1																1	1
145														2	1								1																4	4
146															1								1																2	2
147																							2																2	2
148																																			1				1	1

رقم العمل الفني	الحيوانات الطبيعية																								الحيوانات الخيالية – الكائنات المركبة												عدد الرؤوس الممثلة	عدد الحيوانات الكاملة الممثلة	عدد الحيوانات والرؤوس الممثلة
	الحيوانات المدجنة							الحيوانات غير المدجنة																															
	الثور	البقرة	الماعز	الخروف	الحصان	البغل	الكلب	الأسد	الغزال	الأيل	الوعل	الأرنب البريّ	القرد	الحيّة	العقرب	الجرادة	الماعز البريّ	السنور	ابن آوى	الضفدع	القنفذ	الجربوع	الطيور	الأسماك	حيوان رباعي غير محدد	الرجل الثور	الثور برأس إنسان	أبو الهول	الغرْفين	الغرْفين البشري	التنين	الإنسان برأس أسد	النسر برأس أسد	النسر برأسي أسدين	الإنسان برأس صقر	الإنسان برأس تمساح	كائن مجنح			
149															4																								4	4
150															3																								3	3
151															1																								1	1
152															2																								2	2
153															1																								1	1
154															2																								2	2
155															3																								3	3
عدد الرؤوس الممثلة	15		6					4	1		4	6											1		5	1												43		
	21							15															1			1														
عدد الحيوانات الكاملة	47	3	40	2	14	2	49	94	32	14	10	28	14	4	24	2	1	1	39	1	1	1	152	68	27	14	6	23	22	2	2	1	1	2	3	1	7		754	
	157							266															220			84														
عدد مجمل التمثيلات الحيوانية	62	3	46	2	14	2	49	98	33	14	14	34	14	4	24	2	1	1	39	1	1	1	153	68	32	15	6	23	22	2	2	1	1	2	3	1	7			797
	178							281															221			85														
عدد الأعمال الفنية	41	2	29	2	7	1	11	53	18	9	7	19	14	3	14	1	1	1	6	1	1	1	44	16	18	8	4	16	15	2	2	1	1	2	3	1	5	مجمل عدد الأعمال الفنية		155

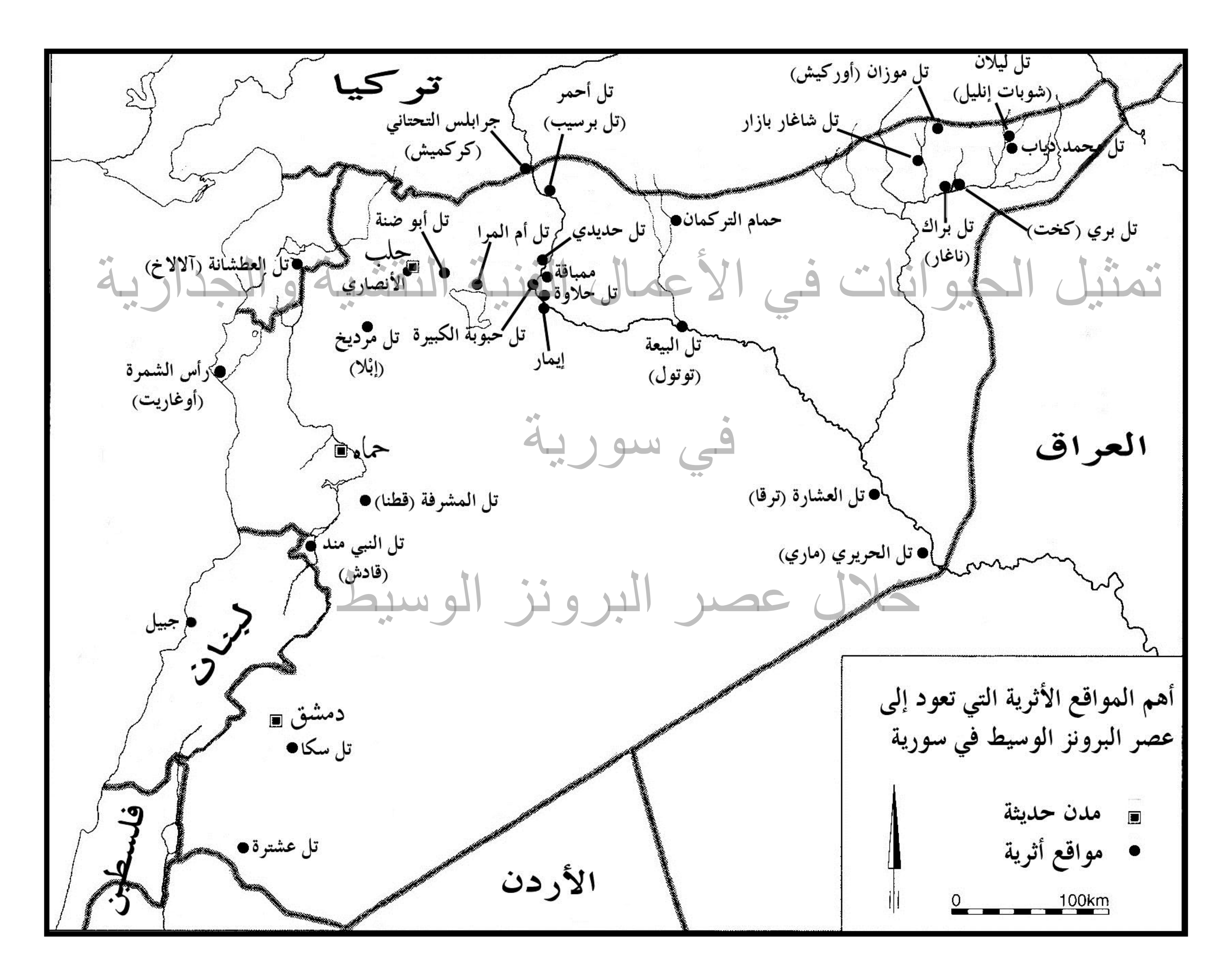
الجدول رقم /3/: جدول يوضح ترافق الفئات الحيوانية مع بعضها البعض ضمن مشاهد الأعمال الفنية

الفئات الحيوانية	أرقام الأعمال الفنية النقشية والجدارية	عدد الأعمال
الحيوانات المدجنة فقط	6، 9، 31-34، 36-38، 46، 50، 57، 58، 75، 76، 77، 79، 80، 81، 83، 87، 92، 95، 99	24
الحيوانات غير المدجنة فقط	10، 19، 100، 101، 103، 104، 107، 108، 109، 111، 113، 114، 125، 126، 127، 129، 132، 133، 149، 150- 155	25
الطيور فقط	21-23، 135-137، 140-144، 147	12
الأسماك فقط	24-26	3
الكائنات المركبة فقط	27-29، 73، 74، 124، 148	7
الحيوانات المدجنة مع الحيوانات غير المدجنة	7، 8، 11-18، 40، 45، 49، 52، 53، 61، 62، 66، 67، 86، 97، 98	22
الحيوانات المدجنة مع الطيور	39، 70، 88	3
الحيوانات المدجنة مع الأسماك	64	1
الحيوانات المدجنة مع الكائنات المركبة	78، 85	2
الحيوانات غير المدجنة مع الطيور	20، 91، 106، 130، 134، 138، 139، 145، 146	9
الحيوانات غير المدجنة مع الأسماك	131	1
الحيوانات غير المدجنة مع الكائنات المركبة	1، 35، 72، 105، 116، 119، 122، 128	8
الطيور مع الكائنات المركبة	71	1
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والطيور	44، 55، 84، 93	4
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والأسماك	65، 94	2
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والكائنات المركبة	42، 47، 51، 56، 60، 82، 89	7
الحيوانات المدجنة والطيور والكائنات المركبة	43	1
الحيوانات المدجنة والأسماك والكائنات المركبة	63	1
الحيوانات غير المدجنة والأسماك والكائنات المركبة	112، 115، 120، 121	4
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والطيور والأسماك	96	1

الحيوانات غير المدجنة والطيور والأسماك والكائنات المركبة	30، 102، 110، 117، 118، 123	6
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والطيور والكائنات المركبة	54، 59، 68، 69، 90	5
الحيوانات المدجنة والحيوانات غير المدجنة والأسماك والكائنات المركبة	48	1
جميع الفئات	2، 4، 41	3



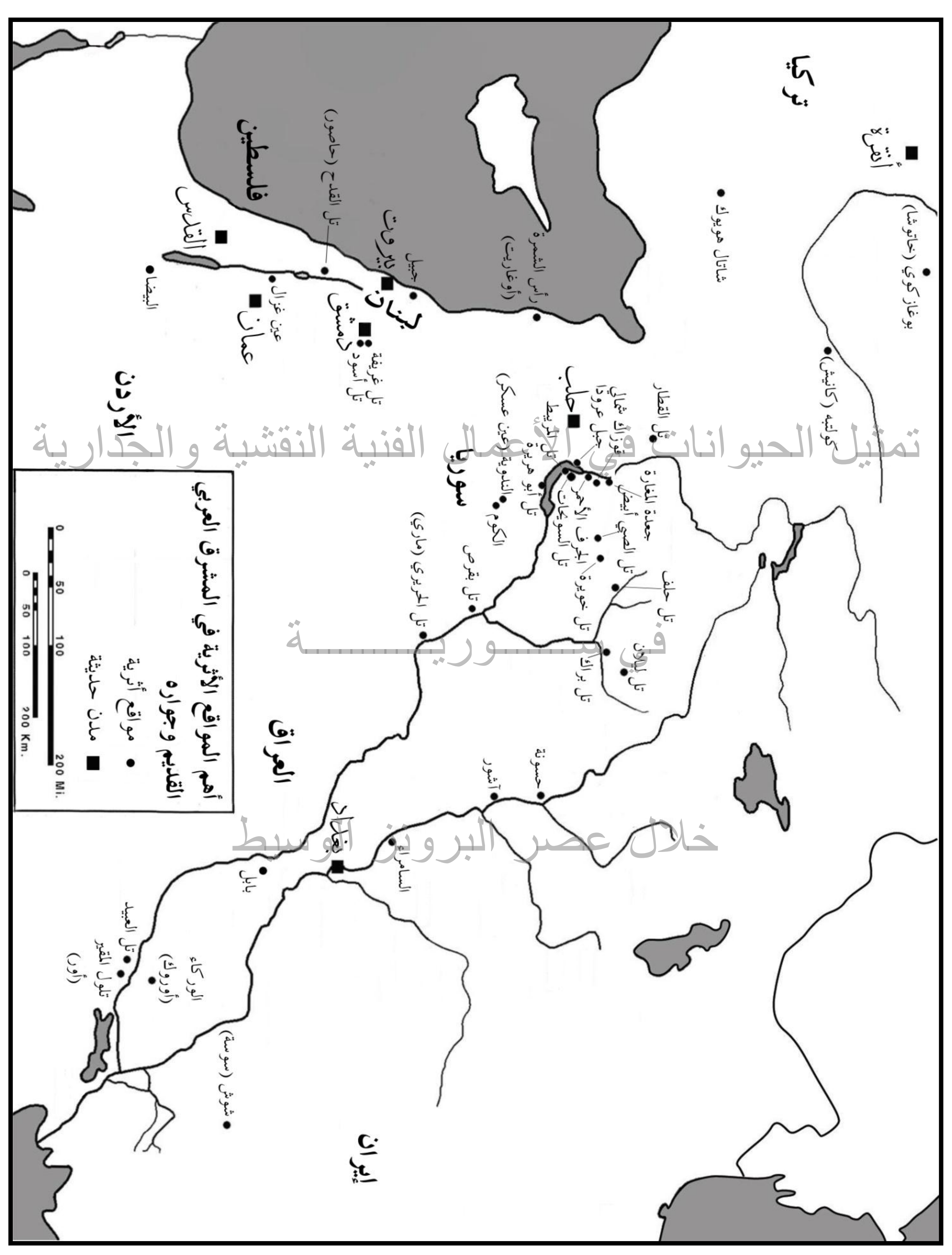
ملحق الأشكال والصور



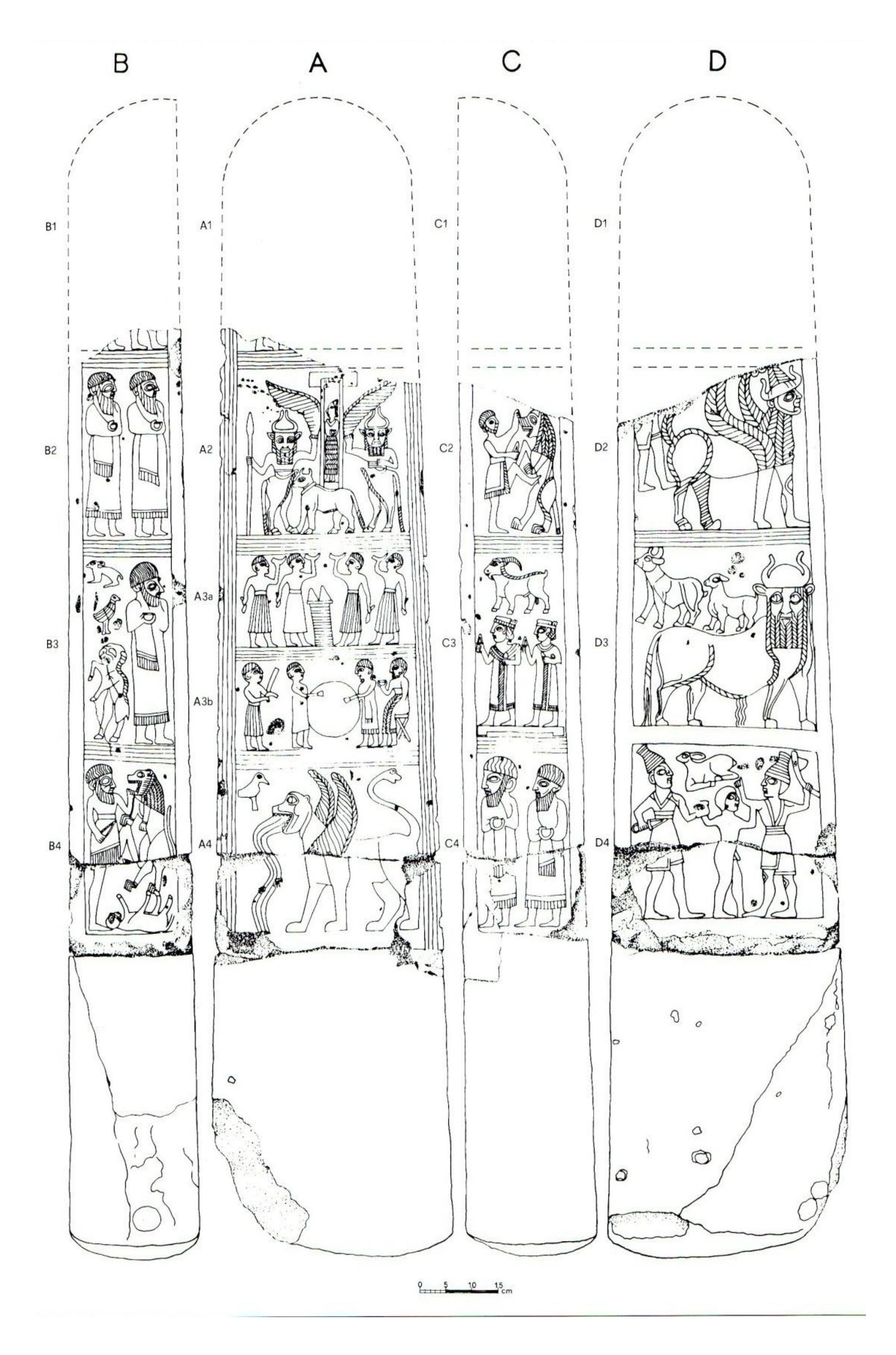
الشكل (1)

خارطة الجمهورية العربية السورية مُثبتٌ عليها أهم المواقع الأثرية التي تعود إلى عصر البرونز الوسيط

(إعداد الطالبة دينا كلاس)



الشكل (2) – خارطة توضح أهم المواقع الأثرية في المشرق العربي القديم وجواره – (إعداد الطالبة دينا كلاس)



الشكل (3)

رسم توضيحي لنصب عشتار المكتشف في تل مرديخ (إبْلا)، (الرقم 4)

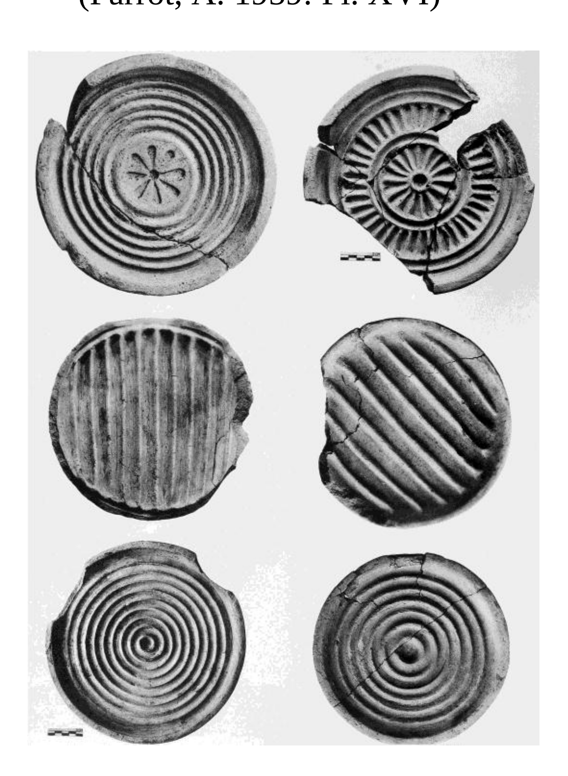
(Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 236, p. 391.)



الشكل (4)

مجموعة القوالب الطينية المكتشفة في تل الحريري (ماري)

(Parrot, A. 1959: Pl. XVI)



الشكل (5) – قوالب طينية دائرية من تل الحريري (ماري)، تتميز بالزخرفة الهندسية من: خطوط متوازية، دوائر متحدة المركز، قد يكون في وسطها وردية. (Parrot, A. 1959: Pl. XXVI)



ب – قالب طيني على شكل أسد راقد

(Parrot, A. 1959: Pl. XX: M. 1040)



أ – قالب طيني يحمل نقشاً لامرأة عارية جالسة

(Parrot, A. 1959: Pl. XIX: M. 1044)



د – قالب يعرض رجلاً يمسك بقرون أيل ويرافقه كلب (الرقم 12)

(Parrot, A. 1937: Pl. XII - 3, p. 77)



جـ – قالب يعرض أسداً يهاجم ثوراً (الرقم 7)

(Parrot, A. 1937: Pl. XII - 4, p. 77)



و – قالب دائري يعرض ماعزان حول شجرة (الرقم 9)

(Parrot, A. 1959: Pl. XVII – M. 1036)



هـ – قالب دائري يعرض يحموران حول شجرة (الرقم 10)

(Parrot, A. 1959: Pl. XVII – M. 1033)

الشكل (6) – قوالب طينية مكتشفة في تل الحريري (ماري)



الشكل (7)

تطعيم صدفي من القصر الشمالي في موقع تل مرديخ (إبْلا) – رأس رجل يرتدي تاجاً مصرياً

محفوظ في متحف ادلب (الرقم التنقيبي: TM.88.P.535a+b)

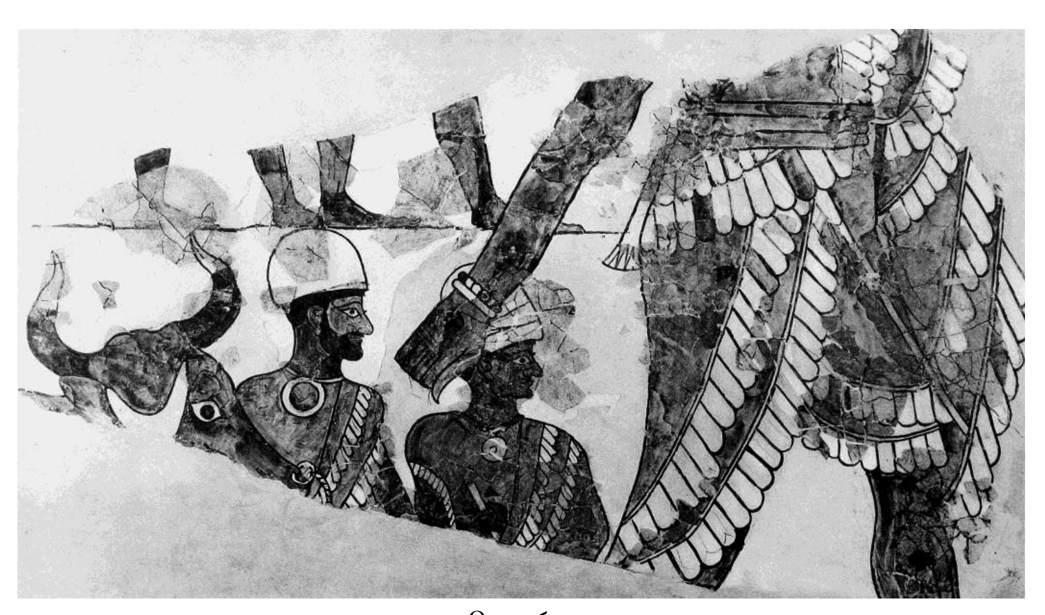
(Matthiae, P., Pinnok, F. and Scandone Matthiae, G. 1995: Cat. No. 372, p. 458)



الشكل (8)

رسم جداري من تل الحريري (ماري) محفوظ في المتحف الوطني بحلب (الرقم 31)

(Margueron, J. C. 2008: Cat.no.8, p. 33)



الشكل (9)

رسم جداري من تل الحريري (ماري) محفوظ في متحف اللوفر (الرقم 32)

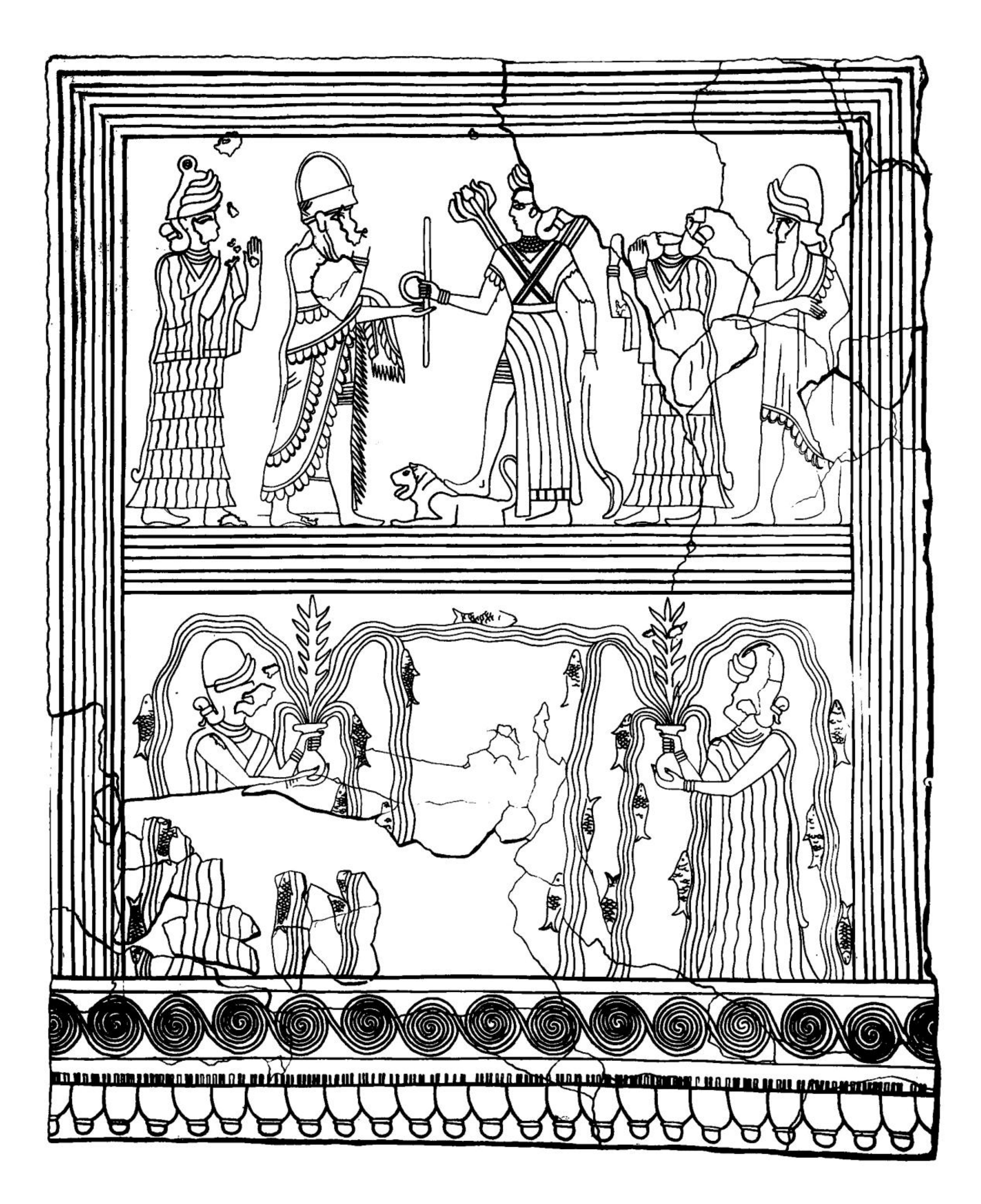
(Parrot, A. 1958: Plate VI)



الشكل (10)

رسم ملون لرسم جداري يعرف باسم "لوحة التنصيب" من تل الحريري (ماري) – (الرقم 30)

(Parrot, A. 1958: Plate A)



الشكل (11)

رسم توضيحي للجزء المركزي من لوحة التنصيب من تل الحريري (ماري) ، (الرقم 30)

(Parrot, A. 1958: Plate XI)



أ– رسم جداري من تل سكا يمثل رأس أوزيريس

الأبعاد: الارتفاع /50/سم والعرض /40/سم

(Doumas, C. 2008: Fig 70a, p. 128)



ب– رسم جداري من تل سكا يمثل ماعزاً يتسلق شجرة (الرقم 34)

الصورة من السيد أحمد طرقجي، رئيس البعثة

الوطنية العاملة في موقع تل سكا

الشكل (12) – رسومات جدارية من تل سكا



الشكل (13) – رسم جداري من تل العطشانة (آلالاخ)

(أبو عساف، علي 1988:الصورة رقم 106، ص339)



المها العربي

(http://www.saudiwildlife.com/site/home/animal/69



الثيتل/الهارتبيست

(http://www.animalspot.net/hartebeest.html)



الغزال الدُرَقي

(https://en.wikipedia.org/wiki/Goitered_gazelle#mediaviewer/File:Sand_gazelle_(gazella_subgutturosa_marica).jpg)



غزال الجبل

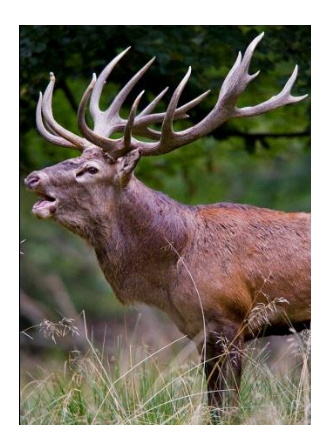
(https://en.wikipedia.org/wiki/Mountain_gazelle#mediaviewer/File:Gazella_gazella.jpg)



الغزال العفري/دوركاس

(http://www.saudiwildlife.com/site/home/animal/66)

الشكل (14) – عائلة الظبائيات: الأنواع التي كانت سائدة في المشرق العربي القديم



الأيل الأحمر

(https://en.wikipedia.org/wiki/Red_deer)



اليحمور أو اليأمور

(http://www.naturephoto-cz.com/roe-deer-photo-857.html)



الأيل الفارسي

(https://en.wikipedia.org/wiki/Fallow_deer#mediaviewer/File:Fallow_deer_in_field.jpg)

الشكل (15) – عائلة الأيليات: الأنواع التي كانت سائدة في المشرق العربي القديم



ملحق الفهارس

1- فهرس المواقع الأثرية

2- فهرس أسماء الآلهة

3- فهرس أسماء الأعلام